НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

1 (97) • 2011
СІЧЕНЬ—ЛЮТИЙ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Головний редактор
Степан ПАВЛЮК

Editor-in-Chief
Stepan PAVLUK

Редакційна колегія:
Олег Боднар
Ганна Врочинська
Михайло Глушко
Олег Гринів
Софія Грица
Раїса Захарчук-Чугай
Тетяна Кара-Васильєва
Роман Кирчів
Степан Макарчук
Людмила Міляєва
Микола Мушинка
Володимир Овсійчук
Василь Сокіл
Людмила Соколюк
Мирослав Сополига
Михайло Станкевич
Галина Стельмащук
Ярослав Тарас
Михайло Тиводар
Наталія Черниш
Роман Чмелик
Наталія Шумада

Відповідальний секретар
Роман ЯЦІВ

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ

Статті

Коновець Світлана Особистісно-духовний розвиток засобами образотворчого мистецтва ***3***

Кісь Оксана Феміністська парадигма в культурній та соціальній антропології: західний досвід ***14***

Глушко Михайло Хто ж записав «Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії»? ***28***

Луньо Євген Головний командир УПА Роман Шухевич у фольклорній прозі Яворівщини ***43***

Мовна Уляна Бджільництво як феномен української обрядової культури в етнографічних студіях середини XIX — початку XXI століття ***66***

Романюк Надія Традиційні перша купіль та сповивання дитини на теренах Південно-Західного історико-етнографічного регіону ***78***

Сивак Василь Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII—XVIII ст. ***87***

Скоп Петро Становлення традицій мистецького стилю маньєризм в сакральному живописі поч. XVII ст. Західної України ***101***

Бакович Олена Художні та іконографічні особливості рококо у іконописі Галичини другої пол. XVIII ст. ***108***

Янішевська Наталія Геометризм як мета та метод формотворення в українському та польському авангарді: аналіз теоретичного та мистецького доробку О. Богомазова та Л. Хвістека ***114***

Біюнь Чжан Живопис «Хуа-Няо» в художній культурі Китаю XX — поч. XXI ст. ***125***

Сьомкін Володимир Структурна модель рекламного процесу в контексті дизайн-діяльності ***129***

Винниченко Ольга Гончарна «скульптуро-кераміка» Уляни Ярошевич ***134***

Дослідження. Фрагменти

Коць-Григорчук Лідія Українська в'язь ***145***

Публікації

Мовна Маріанна Путівники Львовом міжвоєнного періоду (1919—1939): сучасна історична візія ***155***

Експедиції

Щербина Христина Чарівні можливості «троїстих музик» та їх зв'язок з нечистою силою (за матеріалами експедиції Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. 2008 р.) ***168***

Пелех Мар'яна Нововідкрита пам'ятка львівського малярства першої третини XVII — поч. XVIII ст. з церкви Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині ***171***

Рецензії

Іваннікова Людмила Вагомий внесок в історію української фольклористики Шалак О. Фольклористична діяльність Андрія Димінського. — К. : Освіта України, 2009 ***179***

Конференції

Селівачов Михайло, Сагайдак Михайло, Марусенко Петро Демаркація історії мистецтв ***182***

Статті

Світлана КОНОВЕЦЬ

ОСОБИСТІСНО-ДУХОВНИЙ РОЗВИТОК ЗАСОБАМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається проблема втілення образу матері у творах образотворчого мистецтва з точки зору впливу на різні напрями особистісно-духовного розвитку людини. Зокрема, образ матері представлено у міфологічному, сакральному, мистецькому аспектах через репрезентацію відповідних творів образотворчого мистецтва (іконопис, живопис, скульптура). Зміст статті може успішно використовуватися студентами і викладачами різноманітних навчальних закладів у підготовці та проведенні занять з образотворчого мистецтва, а також у факультативній та позаурочній роботі.

Ключові слова: образ матері, материнська любов, міфологічні богині, богині, Богородиця.

© С. КОНОВЕЦЬ, 2011

Велике значення для особистісно-духовного розвитку людини у його різних напрямах: антропоцентричному — коли накопичуються базові знання і цінності, здійснюється її індивідуалізація та самореалізація; геоцентричному — з метою формування милосердя, довіри, скромності, мужності, прагнення наслідувати релігійні традиції; соціоцентричному — коли відбувається трансформація набутого духовного досвіду через взаємодію свідомості, почуттів та діяльності особистості, безперечно має Образ Матері, втілений у творах образотворчого мистецтва.

Загальновідомо, що майже кожна людина з дитинства зберігає у своїй пам'яті образ матері, котра дарує своє душевне тепло, ласку, безкорисливу любов та приємні емоції, допомагає бачити у красі людських відносин духовне благородство, доброту, щирість і на цій основі стверджувати прекрасне у самому собі.

Материнську любов, за висловом Е. Фромма, «сповнену альтруїзму та відсутністю егоїзму, вважають найпіднесенішим різновидом любові а її зв'язки найсвященнішими з усіх емоційних зв'язків» [1]. Він вважав любов матері — «найдоступнішим для розуміння прикладом продуктивної любові, бо сама її сутність у турботі та відповідальності» [2].

Образ матері унікальний за своєю природою тим, що, з одного боку, є близьким кожній окремій людині, а, з іншого, у контексті Великої Матері своїм корінням сягає глибин історії та прадавніх міфів. Але, на думку К. Юнга, «специфічну появу матері у будь-який конкретний момент часу неможливо дедуцирувати без архетипу матері, це залежить від багатьох інших факторів» [3]. Вчений переконаний, що, як і будь-який інший архетип, архетип матері має практично необмежене різноманіття своїх проявів, починаючи з конкретних матерів, бабусь, сестер, дочок тощо до матерів категорії богинь, зокрема, Богоматері, Діви, Софії та інших.

З цим архетипом пов'язані перш за все такі позитивні особистісні якості, як: доброта, материнська турбота та співчуття, мудрість та терпіння, сприяння зростанню та плодючості. А ще «Мати — головна фігура там, де здійснюється магічне перетворення і воскресіння... у негативному ж плані архетип матері може означати щось таємне, загадкове, темне: безодню, світ мертвих, усе поглинаюче, спокусливе й отруюче, тобто те, що навіює жах і те, що неминуче, як доля» [4].

Однак, символи архетипу матері мають також і подвійну типологію. Наприклад, позитивними визначаються: рай, царство Господнє, ріг достатку, зоране поле, сад, дерева, затишна печера, весна, джерело, квіти, магічне коло, мандала, та корисні тварини — корови, кози, зайці та інші; натомість негативними символами є: пекло, дракон, відьма, могила, саркофаг, глибокі води, смерть, привиди тощо.

Безліч варіацій архетипу матері у суперечливому поєднанні позитивного та негативного має міфологія.

Так, одним з популярних єгипетських міфів про Матір є міф про одну з нащадків першого з божественних правителів Єгипту, творця усіх речей, бога Сонця Ра — чарівну та безстрашну богиню Ісиду, покровительницю ткацького ремесла та мистецтва заклять.

Після смерті бога Ра, Ісида, та її чоловік Осиріс, Бог злаків та плодючості, стали наступними правителями Єгипту. Їх правління було успішним, через що викликало заздрість ворогів. Найзапеклішим з них був покровитель воїн та катастроф — бог Сет. Він підступно втрутився у життя Ісиди й Осиріса. Хитрістю заманивши Осиріса до дерев'яного саркофагу, Сет живцем поховав його у водах Нилу. Таким чином, на долю Ісиди випали неймовірні випробування на шляху повернення з Царства мертвих бога Осиріса, свого чоловіка та батька їхнього сина бога Гора, який народився, коли Ісида вже овдовіла.

Богиня Ісида була вірною, люблячою дружиною та мудрою, ніжною матір'ю. Довгі роки вона безстрашно намагалася повернути до життя бога Осиріса та передавала знання пращурів синові, богу Гору, захищаючи його від ворогів та горя своєю самовідданою материнською любов'ю та закляттями. Саме завдяки богині Ісиді бог Гор став законним правителем Єгипетського царства на довгі роки.

Міфологічна богиня Ісида була справедливо «оспівана» у мистецтві, її зображення можна зустріти в Луксорі, Каїрі, долині Гізи та інших місцях Єгипту, як у рельєфних оздобленнях єгипетських храмів і саркофагів, так і в ювелірних творах. Нерідко богиня Ісида (іноді вона ж богиня Секлет) зображується зі скорпіоном на голові відповідно до ще одного міфу, в якому оповідається боротьба Ісиди — символа Місяця та Світла, усього чистого і світлого, проти сили земної та підземної й, передусім, проти скорпіонів, як символу зла. Витончені золоті статуетки Богині Ісиди традиційно захищали саркофаги та місця зберігання священних предметів.

За словами К. Юнга «архетипічні образи належать до найвищих цінностей людської душі, саме вони з незапам'ятних часів населяли небеса усіх народів» [5].

Різноманітними жіночими образами були наповнені небеса античного Олімпу, серед яких: Артеміда, Афіна, Афродіта, Гера, Гея, Деметра та інші. Але саме Деметра була уособленням образу Матері як в античні часи, так і в наступні періоди світової історії.

Про Деметру, давньогрецьку богиню плодючості та родинного вогнища існує чимало міфів. Один з них оповідає важливий епізод з її життя, коли богом Підземного царства Аідом було викрадено дочку богині Персефону (у деяких окремих міфах дочку Деметри називають Кора).

Даремно богиня Деметра розшукувала дочку по всьому світу, по різних землях та берегах морів. З розпачу вона навіть наслала прокляття на Землю. Але й це не допомогло матері у пошуках зниклої дочки. Та одного разу біля струмка, що впадав до підземної річки, Деметра зустріла Німфу, яка була свідком полонення Аідом прекрасної Персефони. Звернувшись за допомогою до Зевса, головного бога вінценосного грецького пантеону, Деметра нарешті змогла визволити свою дочку. Але радість матері була затьмарена звісткою про те, що Аід встиг умовити Персефону з'їсти гранатове зернятко, що за законами Олімпу означало неможливість її виходу з Підземного царства.

І знову богині Деметрі допоміг Зевс, дозволивши нещасній матері бачитися з дочкою одну третю частину року, тоді як інші дві Персефона мала і надалі перебувати у царстві Аіда. Відтак, вважається що саме тому Земля квітне й зеленіє лише третину року, а в інший час холодна від материнських сліз Деметри.

Антична художня культура має багато зразків втілення образу богині Деметри у скульптурі, декоративно-ужитковому та ювелірному мистецтві. Подекуди Деметра має вигляд багатогрудої Матері-годувальниці, іноді — прекрасної досконалої жінки — справжньої богині. Наявністю таких історично та естетично цінних зображень Деметри пишаються багато різних музеїв світу (Галерея Уффіці у Флоренції, Музей Ватикану у Римі, Бри-

танський музей у Лондоні, Ермітаж у Санкт-Петербурзі тощо).

Подвійну природу образу матері ґрунтовно досліджували психологи: А. Альфред, З. Фрейд, Е. Фромм, К. Юнг та інші. Нерідко підставою для цього були різні міфи, серед яких і міфи про «люблячу і страшну матір» (за К. Юнгом), парадоксальну індійську богиню Калі. Саме вона уособлює у собі три найважливіших аспекти матері: «її плодючість та доброзичливе божество, її оргіастичну емоційність та її стигійські глибини» [6].

До того, як називатися Калі, відома індійська богиня мала ім'я Парваті. За поемами та міфами у стародавні часи в Індії боги і богині жили у Небесному царстві на скелях величних Гімалаїв. Серед них були найважливіші боги: Великий Брахма — бог-творець, Вишну — бог-хранитель та Шива — бог-руйнівник, а також безліч молодших богів і так званих божеств.

Богиня Парваті була дружиною бога Шиву, від якого мала сина Карттикею, котрий згодом став богом війни. Основною справою і задоволенням у житті Карттикею були жорстокі війни та вбивства. На жаль, навіть його матір, богиня Парваті не могла зарадити цьому злу. Тоді від відчаю вона перетворилася на войовничу чорношкіру богиню з мантією з крові, чотирма руками та іншими страшними доповненнями. У такому вигляді вона була змушена взяти собі нове відповідне ім'я Калі, бо стала втіленням кровопролиття, страхіть, жахів та смерті. Тим самим вона цілком уподібнилася до свого чоловіка — бога-руйнівника Шиву та сина — бога війни Карттикею. Але парадоксальним є те, що, незважаючи на це, богиня Калі й далі лишалася люблячою матір'ю.

Найвідоміші художні пам'ятники, присвячені цій богині, зрозуміло, знаходяться в Індії. Передусім, це різні храми, в оздобленні яких широко використовуються фрески та скульптура. Серед них — храм богині Калі у м. Калькуті, побудований на поч. XIX ст. на місці стародавнього храму її імені. Здавна і донині прочани за традицією приносять до храму богині Калі «пожертви» (тварин, молоко, змішане з водою Гангу, коноплі «бганг»). Ще один храм ім. богині Парваті знаходиться у Західній Індії у м. Пуні.

А у печерних храмах Аджанті, Еллори, Елефанти стіни прикрашені рельєфними зображеннями богині Калі та бога Шиви й сценами з їхнього життя. Крім того, зображення богині Калі (Парваті) втілюються у традиційних художніх техніках та ремеслах: теракотових печатках й плакетках, виробах з дерева, слонової кістки та мильного каменю, а також з бронзи, золота і срібла. Ще її образ прикрашає вироби у техніках: вишивки, ткацтва, розпису ширм, ілюстрування книжок тощо.

Українська міфологія також має свої аналоги Великої Матері. Наприклад, язичницька Богиня Мокош, яка була охоронницею родинного вогнища, чи праслов'янська богиня Сонце (іноді — Коляда або Берегиня), котра завжди сприймалася людьми з повагою та шаною як мати-годувальниця, як княгиня, як удова. В українських міфах образ Великої Матері завжди був пов'язаний з культом життєдайної матері-Землі. За словами І. Нечуя-Левицького «богиня Сонце обмальовується такими блискучими фарбами, що її легко впізнати і одрізнити од інших міфічних образів» [7].

Знайдені на теренах України скульптурні зображення т.зв. скіфських баб, а також трипільська керамічна дрібна пластика культового призначення у вигляді жіночих фігурок, а ще використання різноманітних варіантів семантичних знаків і символів Берегині у писанкарстві, ткацтві, вишивці, гончарстві свідчить про неоднозначну роль жінки-матері у наших пращурів ще з далеких часів матріархату.

Ще серед художньо-культурних пам'яток України, є цікава знахідка світового значення — монументальний живопис у гробниці богині Деметри, відкритої наприкінці XIX ст. у Керчі (Крим, Україна).

Відтак, можна стверджувати, що образ Матері в Україні «...встає з полинових степів і глибинної чорноземної скиби, як брова, зоріє із зажури поліських озер, що чистими очима довірливо дивляться на світ, виростає небосяжно на повен зріст із карпатських верховин. Стоїть на землі Мати, вища і святіша від усіх богинь. Стоїть на вершині двох тисячоліть і молиться за свій народ, як дві тисячі літ тому на Голгофі стояла на колінах перед розп'ятим на хресті сином Ісусом Мати Божа і молила Всевишнього пощадити її дитину» [8].

Позитивні та негативні символи архетипу Матері присутні як у міфології, так і у зразках духовно-культурної спадщини людства. Значною мірою це стосується сакрального мистецтва.

Найбільш відомим історичним прикладом втілення подвійної природи Великої Матері є образ Діви Марії, котра є не лише Матір Бога, але й у відповідності до середньовічних алегорій, його хрест. Тобто, з одного боку, — Богоматір виступає як земля, на якій народився Христос, а з іншого, — успіння та вознесіння пресвятої Богородиці підтверджує її причетність до божественних сил. Це дає змогу пересвідчитися, що для архетипу Матері характерний тісний взаємозв'язок матеріального з духовним.

Як відомо, до категорій сакрального певною мірою відносяться такі галузі суспільних знань та досвіду, як: теологія, релігія, антропологія, етнологія, психологія, соціологія та культурологія.

Базисом сакрального мистецтва вважається Святе письмо та літургика. Мабуть тому впродовж існування вірувань та релігії чимало видатних митців (художників, скульпторів, ювелірів, іконописців та інших) наполегливо та натхненно торували шляхи щодо художньо-образного втілення образу Великої Матері.

Загальновідомо, що зображення Великої Богині, Берегині, Богоматері завжди були пов'язані з культом життєдайної Матері-Землі, котра є джерелом усього живого.

Велику роль у відображенні образу святої Богоматері має іконопис — особливий різновид мистецтва, що базувався на системі певного релігійного світогляду. На іконах здавна зображаються сцени зі старозавітної та євангельської історії, події з життя Богоматері, Ісуса, Іоанна Предтечі, апостолів, пророків, а також святих. Відомо, що без відповідного напису ікона не може вважатися закінченою.

Мета ікони — не ілюстрування Євангелія і не спроба дати портретний характер певного святого. Мистецтво створення ікони вимагає спеціального виразу, котрий відмінний від реалістичного показу життя. Це своєрідна форма візуалізації того, про що йдеться у Святому письмі. Саме тому говорять, що ікони не малюють, а пишуть.

Згідно з переказами найпершим іконописцем був святий Лука. Йому приписують декілька самих давніх ікон Богоматері з Дитям, зокрема Одигітрії. Ікони, на яких був зображений Святий Лука, показували цього іконописця з мольбертом та янголом.

Іконописцями найчастіше ставали монахи, які перед написанням ікон постили та перебували у молитві. Одним з перших іконописців пори Київської Русі був монах з Печерської Лаври — Аліпій. З ним пов'язано багато поетичних легенд, з яких видно, що ікони цього талановитого майстра не лише мали велику популярність, але й служили взірцем для інших іконописців.

Значний пласт у вітчизняній художній культурі, зокрема у сакральному мистецтві, складають лики святої Божої Матері, котрі розрізняють за кількома основними іконографічними типами:

Оранта (Молитвениця), де Богоматір зображується без дитини з піднесеними догори руками. Це положення означає «стояти перед Богом».

Одигітрія (Провідниця) — поясне зображення Богородиці з маленьким Ісусом, що сидить на її лівій руці. Вільну руку Марія тримає перед грудьми ніби вказуючи на сина.

Елеуса (Замилування) — також поясне зображення, де маленький Христос тулиться лівою щокою до матері.

Панагія (Всесвята) — ікона із зображенням Богородиці у повний зріст з колом слави на грудях, в якому образ маленького Ісуса.

Знамення (Втілення) — аналогічне попередньому зображення, але поясне. Коло із зображенням Христа-дитини символізує його земне втілення як боголюдини.

Покрова (Заступниця) — традиційне розміщення Божої Матері у центрі з покровом у руках. Іноді покров тримають янголи. Крім Богородиці на цій іконі зображають й інших героїв.

Окрім зазначених існують сотні й тисячі варіантів різноманітних зображень Богоматері, назви яких пов'язані з місцевістю, де їх або особливо вшановували, або де вони з'явилися вперше («Волинська Одигітря», «Вишгородська Елеуса», «Козацька Покрова» тощо).

Іконографічно всі ікони відповідають основним типам і певним канонам. Наприклад, зображення Богоматері з немовлям найчастіше бувають поясні, хоча можуть бути й оплічними, або із зображенням святої Марії, котра сидить на троні.

Одяг Богоматері складає: мафорій, туніку і чепець. Мафорієм називають велике покривало традиційно пурпурового кольору, котрим окутана голова. Пурпур виступає символом величі та царського роду, а також осінення Божественного Духа. Туніка — до-

вгі шати із вузькими рукавами та прикрашеними «нарукав'ями». Колір туніки темно-синій, що символізує невинність, дитинство та небесну чистоту і, окрім цього, символізує земне походження Богородиці. Три зірки на одязі Пресвятої Марії є символами дівоцтва до, під час і після народження Ісуса.

Основним у цих іконах є материнська любов Пресвятої Марії до свого сина та її нерозривне духовне єднання з Ісусом. Адже, саме Богоматір є взірцем істинної материнської любові, сповненої альтруїзму та священності (сакральності).

Одним із найдавніших образів Богородиці на теренах України є її зображення, що виконано у техніці мозаїки із смальти під іменем «Оранта».

«Марія Оранта» знаходиться у соборі Софія Київська (м. Київ, Україна). Її справедливо називають шедевром мерехтливого живопису, бо саме так виглядає образ Божої Матері, виконаний давніми майстрами із сяючої золотом та синьо-блакитними, зеленими та пурпуровими відтінками смальти (розпеченого вогнем скла з кусочками золота та природних «барвників»).

Софійський собор, як іще називають Софію Київську, постав над землею у часи Київської Русі за ініціативою великого князя Ярослава Мудрого. Беручи за взірець величну Софію у Константинополі, давні зодчі та майстри, які були запрошені з Візантії, натхненно будували та оздоблювали цей найвеличніший храм Східної Європи.

Софію Київську окрім фресок було щедро прикрашено грандіозним зображенням Святої Марії — Оранти, тобто Молитвениці. На центральній абсиді високо над головами людей зустрічає з піднятими у молитві до Бога Пресвята Марія. Вона урочисто виступає над землею, піднімаючи руки до неба у тихій молитві. Під променями сонця особливим сяйвом світиться та мерехтить навколо Богині Матері кожний кубик золотої смальти.

Кожна віруюча людина завжди бачила в образі Марії Оранти «велику язичницьку Берегиню, з руками, піднятими до сонця… але перевтілена новим мистецтвом вона бачилася йому не лише як "мати усього сущого», але і заступницею, усією своєю міццю відгороджуючи його країну від багато численних ворогів, й тому в роки випробувань він назвав її «непорушною стіною» [9]. Ось чому «Марію Оранту» здавна і дотепер ще називають заступницею Києва.

До визначних творів вітчизняного іконопису відноситься ікона, що була написана у XV ст. невідомим художником та знайдена у с. Красів на Львівщині, — «Богоматір Одигітрія», тобто Провідниця, котра нині знаходиться у Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові.

Ця ікона є твором високого гуманістичного звучання. Незважаючи на те, що вона досконало написана відповідно до елліністичних традицій, місцевий, слов'янський іконописець надав їй нового, власне людяного звучання. Образ юної Богоматері з проникливим, засмученим поглядом прекрасних очей, сповнений особливо зворушливої, олюдненої та водночас божественної краси і духовної чистоти.

Лик святої Марії, зображення її одягу та інші деталі ікони мають витончений стиль та підпорядковані законам класичної гармонії. Переконливо написані обличчя Богородиці та Ісуса, що досягається вправним застосуванням світлотіньового моделювання форми. Це стосується також співвідношення елементів композиційної побудови та ритміки колірних сполучень. Традиційний колорит ікони у різних варіаціях темно-червоних та золотавих відтінків з яскравими вкрапленнями синього та зеленого кольорів додає емоційної сили до духовної наповненості цього без сумніву видатного сакрального твору.

Як відомо, 14 жовтня у народі святкується свято Покрови, що пов'язане з подією з життя Богоматері, котра у скрутні часи, у Константинополі спасала людей від ворогів, накривши їх своїм покривалом-мафорієм.

Саме тому ікона «Покрова» користується особливою любов'ю у тих, хто є захисником людей та рідної землі. «Покрова Богородиця» була глибоко шанована запорізькими козаками.

Ось чому в іконі «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» кін. XVII — поч. XVIII ст., котру було знайдено у с. Мотижила Київської обл. (сьогодні знаходиться у Національному музеї образотворчого мистецтва у м. Києві), своє відображення має подія, що пов'язана з возз'єднанням України з Росією.

Ікона прикрашена дерев'яною різьбленою рамою. У центрі композиції — велична й прекрасна своєю грацією постать Богоматері. Під її захисним жестом рук зображені духовні й світські особи, котрі стоять

на колінах. Серед них — російський цар та гетьман Богдан Хмельницький, обличчя якого зосереджено, губи міцно стиснуті, очі вдумливі та серйозні.

При усій своїй монументальності вона має проникливий характер та ознаки більш світського ніж іконописного живопису. Крім того, в ній відчувається певний вплив і народного малярства, зокрема, у її декоративності, соковитому колориті та широкому використанні орнаменту. Це робить ікону «Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького» піднесено святковою з яскравим виразом оптимістичного звучання теми Матері-Берегині.

Особливої уваги заслуговують також твори видатного італійського скульптора епохи Відродження Мікеланджело Буонарроті, серед яких «Мадонна з немовлям» з Капели Медичи (м. Флоренція, Італія).

Цей твір визначено скульптурним шедевром, в якому зачаровує не лише загальна образність композиції, але й такі окремі деталі, як дивовижний поворот тіла дитини та природний жест маленького Ісуса, котрий тулиться до материнських грудей, а також засмучене ніжне обличчя святої Марії, котра дивиться не стільки на свого сина, скільки у далину, ніби передбачаючи його нелегку подальшу долю.

А скульптурна композиція «П'єта» (Музей Ватикану, м. Рим, Італія) була зроблена Мікеланджело з єдиної брили мармуру та підписана автором на стрічці, перекинутої через плече Божої Матері, словом «флорентієць».

Типологія скульптури була запозичена двадцятирічним автором у 1498 р. від французьких митців попереднього століття: Пресвята Діва Марія тримає мертве тіло Ісуса Христа на колінах. Цю скульптуру на замовлення французького посла у Римі Мікеланджело створював більше двох років. Її композиційне рішення було відмінним від усіх відомих до того часу. Ідеальні пропорції обох тіл у натуральну величину та їхнє взаємодоповнення, молоді обличчя матері і сина, спокійно-тужливий образ Пресвятої Діви, що викликає щире співчуття, — все це доводить великий талант та ґрунтовну класичну підготовку Мікеланджело. Адже спокутування, яке до того відповідало уявленню про горе, у «П'єті» Мікеланджело породжує скоріше красу класичного спокою. Глибина почуттів при їхній зовнішній стриманості, впевненість та свобода у зображенні оголеного тіла поставили автора «П'єти» в ряд визнаних лідерів ренесансного художнього руху.

А сучасник Мікеланджело, флорентійський скульптор Антоніо Росселіно створив дивовижної краси рельєф — «Мадонна з Немовлям», яка знаходиться в Ермітажі (м. Санкт-Петербург, Російська Федерація).

Антоніо Росселіно насправді є автором багатьох мармурових рельєфів із зображенням Богоматері з немовлям. Вони мають особливу, майже живописну м'якість пластичних форм. У своєму витонченому рельєфі «Мадонна з Немовлям» Антоніо Росселіно шляхом виваженого використання планів та гри світлотіні досягає відчуття реальної глибини простору. Зокрема, у більш високому рельєфі вирішено перший план композиції — крісло, на якому сидить Марія, її коліна, що покриті тонкою тканиною. Далі, через перехід до нижчого рельєфу скульптор витончено створює хмаринки та привабливі обличчя херувимів.

Але особливою чарівністю сповнений образ самої Мадонни, зображеної на середньому плані. Вона скромна, тендітна та неймовірно жіночна. З обережною ніжністю тримає Діва Марія своє немовля, а її обличчя ніби світиться материнською відданістю і любов'ю.

Відомо, що твори Антоніо Росселіно за їхнє віртуозне виконання високо оцінював навіть сам Мікеланджело.

З-поміж скульптурних творів сакрального мистецтва справедливим буде згадати і про традиційну для Західної Європи дерев'яну скульптуру, що розміщувалася переважно у культових спорудах.

До кола естетично цінних для особистісно-духовного розвитку людини творів можна сміливо віднести роботу з дубового дерева невідомого французького автора XII ст. — «Діва Марія з Немовлям» з музею Метрополітен (м. Нью-Йорк, США).

Образ сидячої на троні Богоматері з немовлям був дуже поширений у французьких землях Овернь, звідки й походить ця скульптура. Богоматір у такій інтерпретації втілює Нового Соломона та Трон Мудрості, а її немовля Ісус — Божественну Мудрість. Це, безумовно, ієратичний культовий твір, сповнений урочистого неземного піднесення. Фронтальна статичність постатей з суворими обличчями, стилізація форм та одягу, трактування якої підпорядковано лінійній ритміці, — все це підтверджує осо-

бливу образність скульптури, що говорить про справжній талант середньовічного автора.

Генієм епохи Відродження по праву називають художника, скульптора, архітектора, інженера, вченого, музиканта — Леонардо да Вінчі. Саме його вважають відкривачем нового періоду в італійському живописі, який було визначено як високе Відродження.

В італійському живописі XV ст. сюжет «Поклоніння волхвів» зазвичай трактувався як народне свято. Однак, Леонардо зобразив цю сцену в картині «Поклоніння волхвів» (знаходиться у галереї Уффіці, м. Флоренція, Італія) по-своєму — зберігаючи багатолюдність сцени, він поєднав смисловий та композиційний центри у постаті Богоматері з майбутнім рятівником світу, підкресливши цим їх піднесення над людськими пристрастями.

Художник оригінально вирішив трактування цієї теми: юрба, котра хвилюється, розмахуючи руками, півколом оточила Мадонну, яка спокійно тримає своє немовля на колінах. Постаті Марії та трьох волхвів схематично вписуються у врівноважену піраміду, що створює відчуття особливої значущості події.

Вже у той період склалася живописна манера Леонардо да Вінчі, нова для його сучасників: художник відмовився від традиційної непрозорої темпери, замінивши її олійними фарбами. Спочатку Леонардо писав одним кольором (сірим або брунатним). Саме тому картину «Поклоніння волхвів» було створено ним за допомогою різних відтінків та світлосили коричневого. Це додавало особливої витонченості зображенням на полотні.

Олійний живопис дав змогу Леонардо старанно моделювати об'єм і писати прозорими шарами (техніка лесування). Цим він домігся досконалого зображення головних та другорядних персонажів відомого біблейського сюжету. Так, на передньому плані він розмістив, окрім Богоматері з дитям, й інші фігури, які ніби сходять до місця цієї важливої події. На задньому плані, на тлі напівзруйнованих будівель та спокійного пейзажу — натовп людей, серед яких можна спостерігати і лицарський турнір.

Незважаючи на безумовну досконалість картини «Поклоніння волхвів», вона, з огляду на різні причини не була завершена ще молодим тоді митцем. Крім того, дослідники творчої спадщини Леонардо да Вінчі, вважають, що ця картина була однією з останніх, написаних ним власноруч, тобто без допомоги своїх учнів.

Відображенню теми Богоматері Леонардо да Вінчі, як і більшість його сучасників, присвятив багато із своїх творів. З-поміж них особливе місце займає живописна композиція для центральної частини вівтаря капели церкви Сан-Франческо Гранде у Мілані — «Мадонна у ґроті» (зберігається у музеї Лувр, м. Париж, Франція)

У цьому творі Леонардо віртуозно поєднує в образі Мадонни її священну сутність з материнськими почуттями, властивими кожній звичайній жінці. Тобто ця Мадонна має більше духовно-емоційної глибини, ніж релігійної.

Сюжет твору розповідає про зустріч Богоматері та її маленького сина з Іоанном Хрестителем та Янголом у таємничому ґроті, скелі якого прорізані розколинами, але наповнені вишуканими квітами ірису. Зображення чотирьох постатей ніби утворюють об'ємну піраміду. Так, Мадонна правицею обнімає нахиленого Іоанна, а лівою рукою начебто благословляє немовля Ісуса. Янгол, котрий вказує перстом на Іоанна доповнює композицію. Усі персонажі гармонійно об'єднані глибокими почуттями, перехресними поглядами, жестами.

Леонардо майстерно наділяє усі образи трепетом справжнього життя: на обличчі Богоматері радісні роздуми, у Янгола — рухливі тіні ледь помітної, ніжної усмішки, очі випромінюють м'який блиск, волосся схоже на легкий ефір. Маленький Христос підняв два благословляючих пальця у напрямку до Іоанна, долоні якого зімкнені. У творі панують простота, ясність і гармонія.

Саме достовірність образів та значущість типових істині у даному творінні видатного художника над повсякденністю складають його художню та духовну цінність.

У порівнянні з майже монументальним твором «Мадонна у ґроті», картина Леонардо да Вінчі «Мадонна Бенуа» (іноді її називають «Мадонна з квіткою») за розмірами більше схожа на невелику ікону, виконану у техніці олійного живопису. Ця картина прикрашає Ермітаж у Санкт-Петербурзі Російської Федерації. Її називають одним з «наполегливих» творів великого художника, який потребує від глядачів активного співпереживання та роздумів. У цьому певну роль відіграє образ юної «дівчинки-

матері», з її безпосередніми й неприхованими проявами щастя та любові. У кімнаті крізь прочинене вікно відкривається світлий простір. Інше джерело світла розташовано біля юної Мадонни. Таке подвійне освітлення Леонардо робить усвідомлено з метою передачі виключної чарівності та м'якої гри світла й тіні. Завдяки такому рішенню, митець надає своїм образам більшої достовірності та одухотвореності.

Крім того, значну увагу Леонардо приділяє багатьом деталям: у докладному показі одягу та прекрасного волосся Богоматері, зображенні брошки, тендітної квітки та вікна на задньому плані. У данину традиції художник навколо голів Марії і Христа ним збережені легкі та мало помітні золоті німби, від чого Леонардо надалі майже відмовиться у творах релігійної тематики.

Картину «Мадонна Бенуа» фахівці визначають як новаторську і за своїм образним звучанням, і за цікаве композиційне рішення, і за перебільшені розміри тіла та надзвичайно виразне обличчя маленького Ісуса. Ще за часів життя митця цей художній твір був дуже популярним, про що свідчать багаточисленні копії з нього. Не менш популярним він лишається і до нинішнього часу.

Але картиною, що практично у кожної освіченої людини асоціюється з іменем Леонардо да Вінчі, є його вишуканий твір «Мадонна Літта» з Ермітажу (Санкт-Петербург, Російська Федерація), який нерідко називають «Мадонна з немовлям».

Картину «Мадонна Літта» Леонардо створив у тридцятирічному віці, коли вже став досконалим, професійним майстром пензля. Саме цей твір вважають знаменням перед початком нового етапу в розвитку італійського живопису. Зокрема, у ній зникає конкретна жанровість.

В якості сюжету митець обирає один з найпростіших і зворушливих моментів людського життя, коли мати, нахилившись над дитиною, годує її грудьми. Разом з тим, образ Богоматері наділений такими піднебесними почуттями, що відчуття буденності навіть не виникає.

Підготовчі рисунки і замальовки до цієї картини, зроблені з натури, дають змогу припустити, що зображення мадонни мало конкретний об'єкт для моделювання. У картині ж створюється піднесений, ідеальний образ. Риси обличчя Мадонни класично правильні, пряме волосся м'яко відкриває високе чоло. І хоча очі Марії напівприкриті, все ж таки відчувається прихований ніжний погляд, звернутий до немовляти.

Куточки рота Богоматері торкає ледь помітна посмішка — улюблений прийом Леонардо, що таким чином уможливлювало уявлення про духовне багатство внутрішнього світу людини. І лише пізніше зображення жіночої усмішки в картинах митця набудуть ознак гіркоти або жалю.

Будучи вченим, художник нерідко у написанні картин використовував суто математичні прийоми для побудови майбутнього твору. Так, у полотні «Мадонна Літта» він використовує трикутну форму композиції. Таким чином трикутник, дякуючи своїй простоті, допомагає глядачеві легко сприймати головне. Ця картина була зроблена у техніці темперного живопису. Як завжди, художник уважно та досконало виписує світлотіньові переходи у відтворенні плавних обрисів тіл Мадонни і маленького Христа, захоплено презентує насиченість кольорів в одязі матері, а для підсилення емоційного впливу картини використовує відповідний пейзаж. Цього разу Леонардо відмовляється від німбів над головами Богоматері і Ісуса. Втім, традиційна символіка присутні у кольорах одягу Мадонни: червоний та синій означають жертовність і вічність, а щиглик, якого тримає у руках дитина, — мученицьку долю Христа.

Молодшим за віком сучасником Леонардо да Вінчі був не менш обдарований та талановитий художник епохи італійського Відродження — Рафаель Санті. За своє коротке життя він створив величезну кількість творів з розряду шедеврів світового мистецтва. Серед інших на особливу увагу заслуговує картина — «Святе сімейство», яка також знаходиться в Ермітажі (Санкт-Петербург, Російська Федерація).

Цю картину, котру нерідко називають «Мадонна з безбородим Йосифом», двадцятиоднорічний Рафаель написав у Флоренції. Життя картини має сумну історію, адже за свій довгий вік вона змінювала чимало власників, декілька разів її «поновлювали» чи точніше по-варварськи знищували написане рукою Рафаеля. І тільки завдяки роботі висопрофесійних реставраторів музею Ермітаж картині «Святе сімейство» було повернуто її первісну красу.

Композицію даного твору вирішено художником монументально. І хоча на перший погляд вона

здається досить простою, насправді за цим криється певна доцільність та виваженість кожної частини картини.

«Святе сімейство» — картина прониклива і піднесено сумна. Постаті Марії, Йосифа та Ісуса зображено на тлі стіни, але поетичності сцені додає спокійний пейзаж, котрий видно крізь арку. Дитина м'яко тулиться до грудей матері, котра притискає його до себе. Богоматір задумливо дивиться на святого Йосифа, який відповідає їй спокійним добрим поглядом.

Рафаель у своєму живописі уникає гострих кутів, різкого перетинання ліній, використовуючи плавні контури та м'які колірні сполучення. Саме тому, його творіння породжує відчуття гармонії, простоти та величності. Наприклад, зачіска Мадонни, її заплетені коси та дуже простий зелено-червоний одяг зовсім не знижують враження від її духовного піднесення та незбагненної материнської любові. У картині «Святе сімейство» Рафаель ніби концентрує найкращі людські якості, творить нове поняття краси, звільняючи образи своїх героїв від буденного, прозового, тим самим піднімаючи їх на п'єдестал досконалості.

Не менш популярною за «Святе сімейство» є майже «хрестоматійна» та відома у всьому світі картина Рафаеля — «Сикстинська Мадонна» з Дрезденської картинної галереї (м. Дрезден, Німеччина).

Прагнення до відтворення гармонії, людяності та досконалості у мистецтві — основний смисл і мета Рафаеля-художника та Рафаеля-людини.

У процесі тривалої роботи митця у Ватиканському палаці відчутно змінилося художньо-творче бачення Рафаеля, збагатилося драматизмом, особливо у сюжетах, пов'язаних з різними подіями Священної історії.

Мадонна — типово «рафаелівський» образ, адже цей художник не просто копіює природу, а, передусім, узагальнює та типізує побачене.

Глибоке драматичне трактування образу Матері надзвичайно потужно відображено Рафаелем у його відомій картині «Сикстинська Мадонна». Богоматір у цій картині сповнена стриманого хвилювання. Вона дивиться вдалину з великим сумом та надію. Її прекрасне й благородне обличчя сповнено душевної чистоти та краси.

Цю картину Рафаель написав на замовлення для церкви святого Сикста у П'яченці. Тому призначення картини «Сикстинська Мадонна» для оздоблення вівтаря зумовила, як його композицію, так і співвідношення головного та деталей. Богоматір з немовлям на руках босоніж ступає по хмарах, ніби іде з Неба назустріч віруючим. І хоча її поза статична, здається, що Мадонна от-от довірливо передасть маленького Месію людям. Її очі сповнені глибоких почуттів: жертовності, сильної волі та туги. Вони виражають надію та безвихідь, прозріння та непевність.

Постаті святого Сикста та святої Варвари, а також фігури янголят, їхні погляди і жести немовби доповнюють композиційний смисловий центр твору. Крім того, Рафаель свідомо відмовляється у цьому творі від зовнішньої ефектності, принципово пропонуючи глядачам можливість зосередитися саме на внутрішній силі та особливій духовній красі та величі Божої Матері.

Як бачимо, образ Великої Матері у творчості видатних митців світового рівня презентується натхненно й досконало.

У контексті втілення образу Матері у більш сучасному образотворчому мистецтві доречним бачиться згадати твір австрійського художника Густава Клімта — «Три віки жінки», яким справедливо пишається Віденська картинна галерея (м. Відень, Австрія).

У цій вишуканій за композиційним та колірним рішенням картині, не лише наголошується на космічній вічності архетипу Праматері (поєднанні макрокосму з мікрокосмом через проникнення у духовний світ жінки), але і вдало «розшифровується» символіка трьох традиційних зірок на одязі Богородиці, що представляє основні, найважливіші періоди життя Матері. Живопис художника водночас декоративний, символічний та поетичний, за своєю образністю більше схожій на справжній гімн для жінки-Матері.

Образ матері один з найпоширеніших та найулюбленіших не лише у світовому, але й в українському образотворчому мистецтві. Адже материнська любов є незбагненним феноменом, безумовною першопричиною особистісно-духовно розвитку кожної людини.

Поряд із втіленням образу Матері у сакральному мистецтві чимало художників звертаються до нього й в інших видах образотворчого мистецтва (станковому живописі, книжковій графіці, скульптурі, писанкарстві та ін.).

Яскравим прикладом може слугувати малярська робота видатного художника-поета Тараса Шевчен-

ка — «Катерина» з вітчизняного музею Тараса Шевченка (м. Київ). Її написав Тарас Шевченко за власною одноіменною поемою, де в алегоричній формі відтворювався образ улюбленої, виплеканої в уяві, рідної України. Тому зовсім не випадковою бачиться неоднозначна аналогія у композиційному трактуванні зображення простої селянської дівчини-кріпачки та постаті святої Марії у «Сикстинській Мадонні» Рафаеля. Отже, Шевченко пропонує глядачеві своє сприйняття Катерини як справжньої української «Мадонни», майстерно передаючи в цьому образі високу духовну красу та людську гідність.

В українському образотворчому мистецтві Тарас Шевченко був одним з перших, хто з великою силою та художньою образністю розкрив трагедію поневоленої жінки, нагадуючи усім, що і жінка, як будь-яка інша людина має право захищати свою гідність та свободу.

Для більшої драматизації сюжету у картині «Катерина» Шевченком вдало використовується прийом контрасту: спокійний краєвид літньої пори, святкове вбрання юної Катерини та раптом — її сумний погляд та безвільно похилена голова. Граціозність її рухів, яким вона підтримує вже округлене тіла, покрите червоним фартухом, ще більше підкреслюють глибоке усвідомлене страждання кріпацької дівчини-покритки.

Художник не засуджує моральне падіння Катерини, для нього лишається незаперечною її висока людська гідність та духовна краса.

Незважаючи на критично реалістичний характер картини, вона водночас має романтичну спрямованість: поетизація образів дівчини Катерини та співчуваючого їй селянина-ложкаря та наділення їх кращими рисами українського народу.

«Катерина» — свідчення високої професійної майстерності художника Тараса Шевченка. Він вміло використовує колірну палітру, переконливо передає повітряний простір та сонячне світло. Та найголовніше у цій картині є розуміння природи жінки-матері та шанобливе до неї ставлення.

Образ Матері привертає увагу багатьох майстрів пензля змогою розкрити засобами мистецтва ще і багатогранну особистісно-духовну сутність кожної жінки.

Так, український художник Федір Кричевський талановито передає широкий діапазон материнських почуттів від потужного, життєстверджуючого, темпераментного тріумфу матері дорослої дочки у творі «Наречена» до ніжності, тихої радості та щастя у гармонійному поєднанні внутрішньої й зовнішньої краси простої селянської дівчини в картині «Замріяна Катерина», що зберігається у Національному музеї образотворчого мистецтва (м. Київ).

Запозичений у Тараса Шевченка сюжет про сільську дівчину Катерину має багато художніх інтерпретацій. Одна з них — робота Ф. Кричевського, в котрій все ж простежуються емоційні переживання, що мають власну оцінку цього сюжету. Художник пропонує глядачеві цілком свою версію загальновідомої події, наполягаючи на її позитивному сприйнятті.

Картина «Замріяна Катерина» — перш за все розповідь про молодість, кохання, надії та мрії про щасливу долю й радісне життя. І хоча Катерина — проста дівчина, художник показує її природну привабливість, щирість та мрійливість.

Він захоплено пише чудовий український пейзаж, що робить настрій картини спокійним та поетичним. Створюючи цю картину, митець безперечно прагнув створити опоетизований, світлий, позбавлений сірої буденності образ української Матері, що був би відповідним і художньому ідеалу Богоматері.

Відтак, підсумовуючи сказане вище, бачиться доцільним визнати очевидну значущість мистецьких творів, зокрема, творів образотворчого мистецтва, в яких втілюється образ Матері, саме для особистісно-духовного розвитку кожної людини. Разом з тим, варто згадати та, безсумнівно, погодитися зі словами відомого психолога Карла Юнга, який називав материнську любов незабутнім спогадом у нашому житті, що є найважливішою причиною зростання, розвитку та змін, началом та кінцем усього сущого.

1. *Фромм Э.* Душа человека / Э. Фромм. — М., 1992. — С. 136.
2. *Фромм Эрих.* Психоанализ и этика / Эрих Фромм. — М., 1998. — С. 116.
3. *Юнг Карл Густав.* Душа и миф. Шесть архетипов / Густав Юнг Карл. — Киев ; М., 1997. — С. 217.
4. Там же. — С. 218.
5. Там же. — С. 221.
6. Там же. — С. 219.
7. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу / Іван Нечуй-Левицький. — К., 1992. — С. 10.
8. Україно, нене моя. Сповідь: поезії, писанки : збірник. — К., 1993. — С. 7.

9. *Любимов Л.Д.* Искусство древней Руси / Л.Д. Любимов. — М., 1981. — С. 110.

Svitlana Konovets

ON PERSONAL AND SPIRITUAL DEVELOPMENT BY MEANS OF FINE ARTS

In the article is considered a problem with realization of image of a mother by fine art creations viewed from the point of their influence upon various directions in humans' personal and spiritual development. Image of a mother in particular has been presented in its mythological, sacral and artistic aspects via display of relevant creations by fine artistry (icons, paintings, sculptures). The contents of this article can be quite successfully used by students and lecturers of various educative institutions at preparation and carrying art classes as good as in facultative and additional studies.

Keyword: mother, image, art, creation, personal development

Светлана Коновец

ЛИЧНОСТНО-ДУХОВНОЕ РАЗВИТИЕ СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается проблема воплощения образа матери в произведениях изобразительного искусства с точки зрения влияния на разные направления личностно-духовного развития человека. В частности, образ матери представляется в мифологическом, сакральном, художественном аспектах через репрезентацию соответствующих произведений изобразительного искусства (иконопись, живопись, скульптура). Содержание статьи может успешно использоваться студентами и преподавателями различных учебных заведений в подготовке и проведении занятий изобразительного искусства, а также в факультативной и внеурочной работе.

Ключевые слова: образ матери, материнская любовь, мифологические богини, богини, Богородица.

Оксана КІСЬ

ФЕМІНІСТСЬКА ПАРАДИГМА В КУЛЬТУРНІЙ ТА СОЦІАЛЬНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ: ЗАХІДНИЙ ДОСВІД

У статті представлено докладний критичний огляд класичних праць в ділянці феміністської антропології; авторка висвітлює процес становлення та розвитку феміністської методології в культурній та соціальній антропології Західної Європи та США. Авторка послідовно висвітлює та порівнює ідеї, погляди та аргументи провідних дослідників, аналізує сутність наукових дискусій навколо ключових тем феміністського аналізу культури (про причини та механізми субординації та маргіналізації жінок), простежує еволюцію основних понять та теоретичних підходів феміністської антропології протягом 1970—1990-х років. Стаття дозволяє зрозуміти витоки сучасних гендерних студій в етнографічних дослідженнях.

Ключові слова: феміністська антропологія, патріархат, андроцентризм, матріархат.

© О. КІСЬ, 2011

Передісторія: жіноча антропологія та антропологія жінок

Феміністські студії у соціальній та культурній антропології[1] виокремились у відносно самостійний напрям гуманітарних досліджень та здобули визнання в академічному середовищі країн Заходу на початку 70-х рр. XX ст. [1]. До цього суттєво спричинилось пожвавлення жіночого та феміністичного руху (так званої «другої хвилі фемінізму») в Європі та США у другій половині 1960-х рр. Саме потужна феміністична критика патріархатного характеру західної цивілізації та відповідного суспільного і наукового дискурсу стала вагомим чинником перетворення «жіночої» проблематики в межах суспільних та гуманітарних дисциплін на одну з пріоритетних дослідницьких ділянок.

Дослідниці феміністського спрямування, які часто водночас були активістками жіночих організацій, усвідомлювали політичну детермінованість власних студій і відверто про це заявляли. Навіть більше, прагнення з'ясувати витоки та пояснити механізми ґендерної дискримінації для багатьох з них було зумовлено не стільки пізнавальним інтересом, скільки політичною метою — показати нелеґітимність сучасного сексизму[2] та обґрунтувати доконечність усунути досі звичну нерівність прав та можливостей жінок і чоловіків. У передмові до одного з перших збірників з феміністської антропології Райна Рейтер писала: «Коріння цієї книги криється у жіночому русі. Поставлені у ній запитання більш ніж академічні: відповіді на них допоможуть феміністкам у боротьбі проти сексизму в нашому суспільстві. Вивчаючи інші суспільства, ми бачимо, що нерівність статей поширена і що інституції, в яких вона виявляється, мають довгу та складну історію. Щоб насправді зрозуміти це явище, нам треба виявити його джерела та простежити всі їхні різновиди і трансформації. Наша політична

---

[1] Етнологія, яка в радянській та пострадянській академічній традиції належить до історичних наук, у країнах Західної Європи та Північної Америки входить до числа суспільних дисциплін; відповідне предметне поле охоплює соціальна антропологія у Великобританії та культурна антропологія у США.

[2] Сексизм — ідеологія, інституції та практики дискримінації особи чи групи за ознакою статі. Докладніше див.: *Кісь О.* Сексизм у ЗМІ: протидіючи комунікативному потокові / Оксана Кісь // Зб. наук. праць Донецького держ. університету управління. — Т. 8. — Вип. 3 (80). — Донецьк, 2007. — С. 221—241. — (Серія «Спеціальні та галузеві соціології»).

критика має ґрунтуватися на такому розумінні походження і розвитку сексизму» [2].

Відмежовуючись від попередніх досліджень *про жінок* (із властивими їм маскулінними стратегіями, що мали на меті не стільки пояснити, скільки обґрунтувати *status quo*), вони винесли новітні жіночі студії, засновані на залученні жіночого життєвого досвіду в межах соціальної та культурної дійсності в центр наукового дослідження, що не лише змінювало тип аргументації, а й внесло в неї інший пізнавальний інтерес [3]. Прихильники цього напряму наголошували, що завдяки новій перспективі, через вивчення особливих жіночих ідей, досвіду, почуттів та інтересів можна повернути жінкам те місце і цінність в історичному процесі, що їм належить [4].

Антропологи-феміністки виводять тяглість своєї наукової традиції ще від праць жінок-мандрівниць та етнографів XIX ст. — Гарієт Мартіно, Френсіс Райт, Еліс Флетчер та інших, які першими намагалися безпосередньо спостерігати, описувати і осмислювати повсякденне життя жінок зсередини, вивчати невидимі й «неважливі» для дослідників-чоловіків аспекти жіночого побуту та представляти їх у власне жіночій візії [5][3].

Ще в першій половині XX ст. з'явилися перші антропологічні праці, які переконливо викривали надто спрощені пояснення відмінностей поміж статями суто біологічними чинниками. Чи не найбільш значущим у цій царині є доробок американської антрополога Маргарет Мід [6], яка методом залученого спостереження вивчала життя автохтонного населення островів південної частини Тихого океану (зокрема Самоа та Нової Ґвінеї), зосередивши головну увагу на відмінностях чоловічого та жіночого світів у межах кожного окремого племені. У працях «Дорослішання на Самоа» (1928) [7] та «Стать і темперамент у трьох первісних суспільствах» (1935) [8] дослідниці вдалось переконливо довести, що такі категорії як «мужність» та «жіночність» детерміновані головно культурно і сконструйовані соціально, а не наперед задані біологічно. Окрім того, підсумовуючи свої багаторічні дослідження, М. Мід дійшла висновку, що «престижні цінності завжди пов'язані з діяльністю чоловіків» [9]. Однак праці цієї видатної вченої не були належно оцінені та визнані значущими доти, доки фемінстська парадигма не перетворила категорію статі як соціо-культурного феномену на одну з центральних категорій аналізу.

Подібна доля спіткала й фундаментальний трактат Сімони де Бовуар «Друга стать» (1949), що його нині вважають засадничою працею сучасного фемінізму. У ньому авторка на основі аналізу історії, релігії, міфології, вірувань, звичаїв, структури сім'ї, уявлення про сексуальні стосунки різних культур показала властиву юдео-християнській цивілізації тенденцію марґіналізувати жінку, трактувати її як істоту неповноцінну, як певне відхилення відносно чоловіка-норми, як «другу стать». Учена фактично розкрила ті ключові механізми, за допомогою яких суспільство перетворює природні відмінності поміж статтями на соціальні нерівності, формує ґендерні ієрархії, леґітимізує та освячує відносини домінування-підпорядкування поміж чоловіками та жінками. Проте до початку 1970-х рр. та піднесення другої хвилі фемінізму ідеї цієї визначної праці залишалися практично непоміченими і неоціненими.

Початки феміністської антропології: війна з андроцентризмом

Нова «антропологія жінок» почала розвиватись на початку 1970-х разом з артикуляцією проблеми представленості жінок — як об'єктів дослідження та як власне дослідниць — в антропології. Однак лише в середині 1970-х рр., коли категорія *жінка* стала центральною для емпіричних досліджень і теоретичних розробок і молодих, і досвічених учених, можна впевнено говорити про формування нового напряму в антропології — антропології жінок.

Головним завданням того часу стало подолання так званого «чоловічого ухилу» (англ. *male bias*), який виявлявся на трьох рівнях [10]. По-перше, етнографи приносять у свої дослідження інших культур ті уявлення та очікування про особливості стосунків між статями, що властиві їхній культурі, відтак — розраховують одержати більшу частину інформації від чоловіків і мало зважають на жінок. Інший вияв чоловічого ухилу полягає в тому, що в межах самої досліджуваної культури жінку розглядають як підпорядковану чоловікові, і саме це бачення ґендерних зв'язків насамперед повідомляють

---

[3] Докладніше про це див.: *Пушкарева Н.Л.* Гендерная теория и историческое знание / Наталья Пушкарева. — СПб. : Алетейя, 2007. — 344—354. — (Серия «Гендерные исследования»).

етнологові. Останній вияв чоловічого ухилу походить знов-таки із західної культури і полягає в тому, що дослідники схильні трактувати будь-який асиметричний зв'язок між чоловіком та жінкою як нерівність та ієрархію, що характерно для ґендерних відносин у суспільствах Заходу.

За таких обставин мова йшла про системну характеристику і науки, і суспільства, в якому вона сформувалася — андроцентризм. Андроцентризмом називають такий спосіб мислення, в межах якого саме чоловіка розглядають як точку відліку та мірило культурних цінностей і норм [11]. Йдеться про зосередження уваги на чоловікові, який визначає сукупність основних вартостей панівної культури, де саме чоловіки та їхня поведінка є джерелом норм[4]. Уперше цей термін вжила Шарлота Перкінс Гілман, звернувши увагу на те, що європейську культуру створили чоловіки, і вона репрезентує їхній світогляд і віддає їм перевагу [12]. Андроцентричним є кожне твердження, яке характеризує будь-який аспект жіночого життя як відхилення від норми чи девіацію. Іманентну культурі тенденцію трактувати жінку як «іншого» відносно чоловіка-взірця однією з перших помітила Сімона де Бовуар, і саме ця теза стала квінтесенцією її знаної праці «Друга стать» (1949).

Андроцентризм впливає на наукові теорії в той спосіб, що детермінує вибір ділянок та сфер досліджень, стратегії, понятійного апарату, теоретичних підходів та дослідницьких методик. Головними борцями супроти засилля андроцентричного дискурсу в суспільно- гуманітарних науках стали дослідниці-феміністки, які розглядали владні стосунки між чоловіками та жінками як один із вирішальних організаційних принципів суспільства, оперуючи поняттям соціальної статі на рівні з такими категоріями як раса, клас, етнічність [13].

Фактично, перша критика андроцентризму антропологічних студій прозвучала ще 1971 р. в статті Саллі Слокум «Жінка-збирачка: чоловічий ухил в антропології» [14]. Авторка поставила за мету спростувати популярну тоді теорію про чинники культурного розвитку відому як «чоловік-мисливець», доводячи виняткову роль продуктів збиральництва (у якому власне були залучені переважно жінки) для забезпечення виживання і тяглості спільноти. С. Слокум вказала на те, що більшість досліджень і теорій зосереджені на чоловічій діяльності та на чоловічому сприйнятті жіночих занять, затираючи роль жінок в еволюції людства. Нехтуючи вивченням ґендерних аспектів соціального життя і, зокрема, жіночого повсякдення, антропологія не здатна повноцінно аналізувати культуру.

Першу відкриту спробу з'ясувати причини андроцентризму в антропологічних студіях зробив Едвін Арденер у статті «Вірування та проблема жінок» (1972) [15], що набула значного розголосу і широко дискутувалась в колах антропологів традиційної орієнтації та феміністично налаштованих учених. Попри те, що ця розвідка зазнала серйозної критики з боку радикально настроєних феміністок за нездатність автора цілковито відмовитись від власного андроцентризму і непослідовність у критиці вад традиційного антропологічного підходу до вивчення інших культур [16], праця, все ж, здобула належне визнання як перша спроба концептуалізувати проблему «чоловічого ухилу» в антропології. Арденер дійшов висновку, що проблема полягає не лише в тому, що більшість етнографів та інформаторів — чоловіки, а й у тому, що антропологи (і чоловіки, і жінки) застосовують маскулінні моделі власного суспільства, щоб пояснити маскулінні моделі інших культур. Андроцентризм дослідника часто збігається і посилюється андроцентризмом досліджуваного суспільства, відтак жіноча візія виявляється подвійно репресованою. Через аналітичні та концептуальні засоби, що їх використовують етнографи, неможливо чути жінок чи розуміти їхні погляди, натомість вони охоче послуговуються тими суспільними моделями, які надали чоловіки-інформатори. Оскільки в такій ситуації подібний розмовляє з подібним, жінки виявляються «позбавленими мови», а їхнє бачення культури — непочутим для науки.

Справді, зауважила Райна Рейтер, «хоча є величезна кількість етнографічних відомостей про жінок, але найчастіше цю інформацію надали не самі жінки, а чоловіки у відповідь на запитання про їхніх дружин, дочок, сестер. Надто часто дослідники недооцінюють деякі аспекти життя жінок, недостатньо аналізують їх або й зовсім оминають в своїх працях» [17]. Звертаючи увагу на властивий західній цивілізації андроцентризм, учена закликає дослідників бути

[4] Докладніше про це див. *Кісь О.* Андроцентричний дискурс в історичних науках / Оксана Кісь // Філософсько-антропологічні студії 2001 : Спецвипуск. — К. : Стилос, 2001. — С. 43—58.

більш самокритичними і рефлексивними, відстежуючи власні стереотипи та упередження. «Вся наша інформація має бути критично профільтрована, щоб виявити властиву їй тенденційність. Ми маємо бути свідомі потенційного подвійного чоловічого ухилу в антропологічних працях про інші культури: упередження, які ми самі привносимо в наші дослідження, та упередження, з яким стикаємось у суспільствах, де домінують чоловіки. Наш науковий вишкіл віддзеркалює, підтримує та продовжує припущення про вищість чоловіків, яке властиве нашому суспільству. Переважна більшість антропологів — чоловіки або жінки, навчені чоловіками, і всі вони орієнтовані на чоловіків. Ми часто приносимо чоловічий ухил в польові дослідження» [18].

Саме деконструкція згаданого «чоловічого ухилу» стала початковим завданням антропологів нової хвилі. Один із шляхів — зосередитись на жінках, щоб вивчати та описувати те, що вони насправді роблять, на противагу до то, що говорять про жіночі заняття чоловіки (інформатори та етнографи), записувати й аналізувати твердження, відчуття, погляди самих жінок. Проте коригування чоловічого ухилу в джерелах та накопичення нових відомостей про жінок та їх заняття може бути першим, хоч і дуже важливим кроком, бо справжня проблема включення жінок в антропологію пов'язана не лише з рівнем емпіричних досліджень, а сягає теоретичного й аналітичного рівнів. Антропологи визнали, що це завдання неможливо розв'язати методом простого «додавання жінок» до антропології, оскільки це не усуне проблему їхньої аналітичної невидимості. Відтак завдання постало ширше: розробити і запровадити нову теорію і методологію досліджень, що відповідала б цим сучасним пізнавальним потребам. Треба було створити такий аналітичний інструментарій, за допомогою якого можна було б відповісти на засадничі питання феміністської антропології: що означає бути жінкою, як культурний зміст категорії «жінка» змінюється у часі та просторі, і як це пов'язано зі становищем жінок у різних суспільствах.

1970-ті: у пошуку причин універсальної жіночої субординації

Початок власне феміністської антропології пов'язують із публікацією трьох засадничих книг, кожна з яких фактично започаткувала окремий напрям у феміністській антропології. Збірки статей «Жінка, культура і суспільство» [19] (1974, за редакцією Мішель Цимбаліст Росальдо та Луїз Ламфер), «До антропології жінок» [20] (1975, за редакцією Райни Рейтер) та «Жінки і чоловіки: погляд антрополога» [21] (1975, за редакцією Етнестін Фрідл) спричинили справжній переворот в антропології, запропонувавши цілу низку неординарних теорій, альтернативних пояснювальних схем, новаторських концепцій та методологічних підходів до вивчення ґендерних аспектів культури. Кожна з цих праць визнавала поширеність жіночої субординації, але пояснювала причини цього явища по-різному. Росальдо і Ламфер виходили із засновку про «універсальний» характер жіночої підлеглості та меншовартості через ієрархічне протиставлення природи/культури та приватної/публічної сфер, з якими культура асоціює жінок та чоловіків відповідно; Рейтер вказувала на еволюцію та історичний характер інститутів, у яких реалізується статева нерівність й наголошувала на економічному внеску жінок як запоруці певних прав; Е. Фрідл доводила, що міра чоловічого домінування залежить від господарського типу конкретної культури. Натхнені бажанням з'ясувати причини та виявити механізми формування другорядного та підпорядкованого становища жінок, антропологи вдалися до аналізу різних культурних традицій.

Чи не найбільшим здобутком феміністської антропології був послідовний аналіз ґендерних стереотипів та символіки статі в різних культурах. Головною проблемою, з якою зіткнулися антропологи у цій ділянці, було пояснити водночас і надзвичайну культурну варіативність змісту категорій *чоловік* та *жінка*, і той факт, що окремі уявлення про ґендер виявляються у багатьох різних суспільствах. Саме на це 1974 р. звернула увагу Шеррі Б. Ортнер:

«Творчу енергію антропологів підігріває напруження, спричинене двома низками завдань: пояснити і загальнолюдські універсалії, і культурні особливості водночас. З огляду на це жінка становить одну з найгостріших проблем, з якими доводиться мати справу. Другорядний статус жінки в суспільстві є саме такою універсалією, загальнокультурним фактом. Проте в межах цього загального факту конкретні культурні концепти і символи жіночого надзвичайно різноманітні й навіть взаємнозаперечні. Навіть більше, самі погляди на жінок, їхній вплив та суспільний внесок

вкрай несхожі в різних культурах, і навіть протягом різних етапів історичного розвитку конкретної культурної традиції. Обидва ці явища — факт універсальності та культурного розмаїття — і становлять проблему, що потребує з'ясування» [22].

Концепція Шеррі Б. Ортнер, послідовниці теорії структуралізму, набула чи не найбільшого розголосу. Дослідниця вирішила з'ясувати причини загального культурного знецінення та підлеглості жінок та виклала свої ідеї у статті «Чи жіноче співвідноситься з чоловічим як природа з культурою?» [23]. Відштовхуючись від теорії К. Леві-Строса про дихотомічне мислення, побудоване на принципі бінарних опозицій, вона показала, що в більшості суспільств жінок розглядають як частину природи і розташовують їх поза історичним часом та простором мислення; натомість чоловіки, як частина культури, живуть в історії, творять, діють, досягають, втілюючи все людське. Культура асоціює чоловіка зі здобутками, прогресом, суспільством і цивілізацією, і водночас схильна «біологізувати» жінку, зводячи її «культурне» покликання до репродуктивних функцій та природного відтворення. В такий спосіб вибудовується ієрархія категорій чоловічого та жіночого в культурі, де саме жінка та жіночі цінності виявляються знеціненими, марґінальними, другорядними.

Засновком цієї праці є теза про універсальний характер жіночої субординації. Оскільки біологічні відмінності між статями набувають значення лише в культурно-обумовлених системах цінностей, вчена розглядає проблему ґендерної асиметрії на рівні культурних ідеологій та символізму. Ш. Ортнер припустила, що, вірогідно, загальне знецінення жінок пов'язане з тим, що вони повсюдно асоціюються з чимось таким, що завжди вважається меншовартісним. Кожна культура розрізняє людське суспільство (цивілізацію) і довкілля (природу), причому культура намагається опанувати, підпорядкувати природу, вийти за межі природної даності. Культуру повсюдно вважають вищою за природу, оскільки людство прагне освоїти й використати природні умови та ресурси середовища. Ортнер припустила, що жінок ідентифікують, або ж символічно асоціюють, з природою, тоді як чоловіків — з культурою. Оскільки культура прагне опанувати та контролювати природу, то ж відповідно й жінок теж треба підпорядкувати та контролювати. Дослідниця бачить дві основні причини такої крос-культурної тенденції ототожнювати жінок з природою. По-перше, фізіологія та особливі репродуктивні функції жінок створюють враження їхньої спорідненості з природою. «Жінка природним чином творить нове в межах свого єства, тоді як чоловік вільний або змушений творити штучним чином, тобто за допомогою засобів культури, і таким чином, підтримувати культуру» [24]. Подруге, соціальні ролі жінок виглядають далекими від суспільно-культурницького процесу, оскільки жінки переважно залучені до догляду за дітьми та домашнім господарством, через що фактично не беруть участі у створенні й функціюванні суспільних інституцій і громадського життя спільноти.

Ш. Ортнер послідовно демонструє, що на практиці жінки не є ані ближче, ані далі від природи, ніж чоловіки; учена виявляє ті культурні цінності та механізми, за допомогою яких створюється враження особливої «природності» жінок, вона послідовно викриває есенціалістське бачення ролі жінки в культурі.

Есенціалізм — переконання у тому, що всі соціокультурні відмінності між чоловіками та жінками є наслідком їхніх природних вроджених відмінностей, вони незмінні й внутрішньо властиві кожній особі певної статі від народження [25]. Есенціалістський погляд на жінку ґрунтується на біологічному редукціонізмі, який виводить усі «типово жіночі» риси вдачі, поведінки, смаки, цінності, види діяльності, способи самореалізації тощо з особливостей її фізіологічних, гормональних, репродуктивних характеристик. Прагнучи віднайти причини марґінального становища жінки в різних суспільствах, дослідниці нової хвилі гостро критикували властиві традиційній історіософії уявлення про особливу «природу» жіночої сутності та іманентне їй «жіноче начало». Антропологи-феміністки відкидали таке спрощене пояснення ґендерних відмінностей та нерівностей, віддаючи перевагу теорії соціального конструктивізму та визначальній ролі культури і соціалізації у їх формуванні. Теза Сімони де Бовуар «Жінкою не народжуються: нею стають» [26] стала гаслом і методологічною аксіомою для послідовниць феміністської критики культури.

Стаття Ш. Ортнер набула нечуваної популярності, її ідея про співвідношення *жінка/природа-чоловік/культура* мала величезний вплив на подальший розвиток феміністської антропології у багатьох країнах. Адже ця схема показувала зв'язок поміж ґен-

дерними стереотипами та ідеологіями і ширшою системою культурного символізму та соціальних практик. Цінність ґендерного аналізу культурного символізму в тому, що він дає розуміння шляхів соціокультурного конструювання понять *чоловіка* та *жінки* і того, як ці конструкти згодом розмежовують соціальні ролі та визначають суспільні відносини.

Згодом концепція Ш. Ортнер зазнала серйозної критики інших антропологів феміністського спрямування [27]. Основні докори стосувалися універсалістської тези про повсюдність чоловічого домінування, з одного боку, та недооцінювання альтернативних жіночих шляхів здійснення впливу та неформального характеру влади і авторитету жінок у деяких культурах, з іншого. Згодом сама Ш. Ортнер переглянула деякі свої положення. У статті «То чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою?» (1996) [28] вона продовжила полеміку навколо цієї пояснювальної схеми, почасти визнаючи помилковість своїх колишніх тверджень. Учена визнала, щодо певної міри абсолютизувала чоловіче домінування у світі, не надавши належної уваги прикладам егалітарності в тих культурах, де вже є певні привілеї та авторитет чоловіків. Водночас вона вказує на те, що обидва поняття — егалітарність та домінування — надто складні, неоднозначні й хиткі, щоб оперувати ними крос-культурно. У відповідь на закиди щодо штучного насадження опозиції *культура-природа*, яке невластиве світоглядові багатьох народів, Ш. Ортнер заявила: «Навіть якщо зв'язок природа/культура є універсальною наскрізною структурою усіх культур, він не завжди конструюється — як, здавалося, натякає моя стаття — у відносинах «домінування» чи навіть «вищости» культури над природою (...). Однак, все ж має сенс і те, що, поперше, опозиція природа/культура поширена (якщо не універсальна) структура, та, по-друге, що насправді загалом (якщо не завжди) жіноче співвідноситься з чоловічим як природа з культурою (...). Вірогідність того, що дві групи понять будуть взаємопов'язані в конкретному культурному та історичному контексті все ж видається мені доволі високою» [29].

«Справді найбільшою «помилкою» у моїй статті, — визнає вчена, — є теза, що зв'язок поміж жінкою і природою та чоловіком і культурою «пояснює» чоловіче домінування, універсальне воно чи ні. Радше пояснення універсального, чи майже універсального, чоловічого домінування треба розуміти як наслідок певних складних взаємодій функціональних схем, динаміки влади і тілесних характеристик» [30]. Отже, Ш. Ортнер не відмовилася повністю від своєї концепції, однак змінила спосіб її застосування.

У передмові до збірки «Жінка, культура і суспільство: теоретичний огляд» Мішель Цимбаліст Росалдо пропонує власну теорію на пояснення низького суспільного статусу жінок у різних культурах, засновану переважно на аналізі соціальних інститутів. Росалдо зосередилась на розмежуванні приватної та публічної сфер: домашнього (побут, репродуктивна праця, сім'я, догляд за дітьми, обслуговуючі заняття) та громадського (продуктивна праця, громадянство, держава, суспільно-культурна діяльність). До того ж приватна сфера чітко асоціюється з жінками, тоді як публічна незмінно визнається сферою чоловічою. Росальдо доводить, що суспільства з чітким розмежуванням цих сфер схильні знецінювати та дискримінувати приватну сферу, а відтак і жінок, з якими її асоціюють.

Аналізуючи численні праці з антропології, М. Цимбаліст Росальдо доходить висновку про універсальність андроцентризму суспільного дискурсу, вказуючи, що «будь-яка чоловіча діяльність, на противагу жіночим заняттям, завжди визнається першорядно важливою, а культурні системи надають авторитету й цінності ролям і діяльності чоловіків. Всупереч деяким відомим припущенням є небагато підстав гадати, начебто десь існують чи колись існували суспільства первісного матріархату, спільноти, де б жінки домінували в той самий спосіб, у який панують чоловіки у відомих нам сьогодні суспільствах. Схоже на те, що певна асиметрія в культурних поцінуваннях чоловічого й жіночого є універсальною» [31]. Дослідниця стверджує, що «повсюдно, від тих суспільств, які ми могли б назвати найрівноправнішими, й до тих, де найвиразніше виявляється статева стратифікація, чоловіки постають як осердя культурної цінності. Повсюдно чоловіки таки мають певний *авторитет* над жінками, що вони мають певне узаконене культурою право на їх, жінок, підлеглість і покору» [32]. Цікавою є також інша ідея авторки про фемінність як приписаний статус і маскулінність як статус набутий: культура трактує особу жіночої статі як народжену жінкою, дівчинка природно відразу є жінкою, яка лише поступово доходить зрілості; а хлопчик повинен *стати* чоловіком, досягти цього статусу, сфор-

мувати відповідний набір чоловічих характеристик в процесі дорослішання.

Дослідниця також наголошує докорінні відмінності ґендерної соціалізації, яка скеровує хлопчиків та дівчаток на різні сфери діяльності та способи самореалізації. В результаті успіх чи невдача чоловіка оцінюються в термінах чоловічих ієрархій (тобто в статусно-рольових категоріях), тоді як більшість жінок — дружини, матері чи сестри — здобувають повагу, вплив і статус через особистий зв'язок з чоловіками [33]. Відтак жіночність є приписаним статусом, жінку розглядають, як щось «природнє» чим вона засадничо є.

Як і універсалістська схема Ш. Ортнер, запропонована М. Цимбаліст Росальдо дихотомія приватного і публічного зазнала критики. Зокрема Елеанор Лікок, послідовниця марксистської теорії, вважає саму тезу про універсальну субординацію жінок неприйнятною, оскільки вона не враховує історичного виміру в розвитку суспільств і їхніх ґендерних систем. Учена відкидає дві ключові тези згаданих вище авторів: 1) що статус жінок безпосередньо пов'язаний із репродуктивними і виховними функціями жінок та 2) що протиставлення приватного і публічного — прийнятна схема для аналізу ґендерних відносин у будь-якому суспільстві [34]. Е. Лікок доводить, що в докласових суспільствах мисливців і збирачів жінки і чоловіки часто є автономними індивідами та мають однакову цінність і престиж. Їхнє становище різниться, але такі відмінності не передбачають стосунків панування/підпорядкування. «Жіноча автономія і громадська роль виникає тоді, коли [громада] зважає на низку рішень, які ухвалили жінки. Статус жінок не є дослівно «рівний» з чоловічим, але вони — особи жіночої статі — з власними правами, обов'язками і відповідальністю — які доповнюють чоловічі, але в жодному разі не є щодо них другорядними» [35]. Позиція Е. Лікок така: жінки роблять суттєвий економічний внесок, тому їхній статус треба визначати не через їхню материнську роль чи належність до приватної сфери. Учена вважає, що його варто оцінювати за такими критеріями: 1) доступ до ресурсів; 2) умови праці; 3) розподіл продуктів жіночої праці. Деякі інші дослідниці поділяють цю позицію, дотримуючись думки, що в багатьох культурах чоловіки та жінки мають різні, ґендерно-відмінні, але рівноцінні джерела влади, а розмежування та відмінності не обов'язково означають підлеглість чи меншовартість.

З іншого боку, деякі дослідження в дусі функціоналізму традиційно наполягають на існуванні невидимої, проте дієвої влади жінок у взаєминах статей (симетричних чи асиметричних). Однак критичний аналіз спростовує їхню аргументацію, бо ж завдання дослідника в тому, щоб з'ясувати: посідають жінки владу та значущість у визначеній для них сфері чи вони мають таку саму владу над чоловіками та суспільством в ухваленні остаточних та глобальних рішень, яку мають чоловіки над жінками і суспільством [36].

Цю проблему порушено в іншій згаданій збірці «До антропології жінок» (1975). У передмові до видання Райна Рейтер слушно зауважила: «Різні культури демонструють велике розмаїття в обсягах рівності чи нерівності статей, і члени цих спільнот свідомі цього (...). Коли ми застосовуємо термін [домінування] до людей, що, власне кажучи, ми ним позначаємо? Якщо ми маємо лише туманне уявлення про те що становить домінування, ми не можемо знати напевно, що воно віддзеркалює досвід і чоловіків, і жінок, а не є чимось таким, що стверджують чоловіки і заперечують жінки. Ми вибудовуємо теорії з категорій відмінностей, але не знаємо, чи опозиції та ієрархії, які ми конструюємо, насправді універсальні, чи лише віддзеркалюють наш досвід стратифікованого суспільства» [37].

Праці, що увійшли до збірки за редакцією Ернестін Фрідл, зосереджувалися на вивченні жіночої праці та ролі жінок у виробництві: дослідниці аналізували жіночі ролі, статуси та владу залежно від господарського типу культури. Фрідл дійшла висновку, що чоловічий контроль над жінками пов'язаний з позадомашньою діяльністю чоловіків та їхньою прерогативою на обмін цінними продуктами та послугами поза межами домогосподарства [38]. Е. Фрідл також наголошувала, що статус жінок у конкретному сусільстві визначається складним співвідношенням багатьох чинників, то ж обирати лише один чи кілька параметрів для порівняння та оцінювання становища жінок у різних культурах неможливо. Ідея про залежність статусу і прав жінок від їх економічного внеску здобула чимало прихильників, зокрема серед послідовниць марксистської теорії.

Надзвичайно важливим для соціальної історії та антропології стало визнання існування в доіндустрі-

альних суспільствах двох «поєднаних сфер» — сфери панування Чоловіка (політика, дипломатія, військова справа тощо) та панування Жінки (дім, сім'я, господарка), що мали рівноцінне значення для функціювання тогочасного суспільства як цілісного організму [39]. Дослідники визнали, що сама собою домашня праця не пов'язана з дискримінацією чи гнобленням. Цей зв'язок виник пізніше, коли домашня сфера виявилась протиставленою ринковій, відтак її почали трактувати як марґінальну, соціально незначущу [40].

Особливе значення для розвитку цього напряму мала теорія ґендерної стратифікації Джоан Хубер [41]. Новаторство її пояснювальної схеми в тому, що дослідниця ввела оцінку домашньої праці жінок (прибирання, приготування їжі, догляд дітей тощо), яка не дає додаткової вартості та не включається в макроекономічні показники в пояснення соцільної нерівності між статями. Саме розподіл праці на виробничу (оплачувану) та відтворювальну (неоплачувану) Дж. Хубер вважає причиною наділення чоловіків (які переважно залучені до виробництва) престижем і владою, на відміну від жінок (масово залучених до побуту і догляду за дітьми). Знецінення (матеріальне і символічне) жіночої праці вдома є виявом експлуатації жінок у багатьох культурах. Мірилом ґендерної стратифікації учена вважає винагороду за працю і контроль за розподілом матеріальних цінностей. Міра участі жінок у здобуванні основних ресурсів для підтримання життєдіяльності родини, за висновками Дж. Хубер, визначає їхній соціальний статус.

Важливим етапом на шляху критики і подолання андроцентричного підходу в історико-етнологічних дослідженнях стало запровадження категорії патріархату. Патріархат визначається як система влади та домінування чоловіків над жінками, що є — завдяки дії суспільних, політичних, економічних інституцій — джерелом гноблення жінок. Саме принцип ієрархії статей — наріжний камінь патріархату [42]. Феміністське прочитання терміна запропонувала Кейт Міллет у праці «Сексуальна політика» (1971) [43]. Деякі радикальні дослідниці-феміністки, як от Мері Дейлі, навіть вважали патріархат панівною світовою релігією [44]. В антропології термін патріархат використовують на позначення становища, коли чоловіки посідають основний контроль над престижнішими соціальними, політико-економічними та культурними інститутами певного суспільства [45].

На початку 1990-х рр. Сільвія Волбі розвинула теорію патріархату [46], вбачаючи в ньому насамперед систему соціальних структур і практик, у межах якої чоловіки підпорядковують, гноблять та експлуатують жінок [47]. Така система чоловічого соціального контролю і порядку, на думку ученої, трансформувалася з мікрорівня (сім'ї) до макрорівня (системи суспільних відносин). Уникаючи звинувачень в універсалізмі та есенціалізмі, С. Волбі розглядає патріархат у межах шести відносно окремих структурних компонентів (експлуатація чоловіками праці їхніх дружин; відносини в системі оплачуваної праці; держава; чоловіче насильство; сексуальність; культура), унікальне поєднання яких в конкретному суспільстві наповнює категорію патріархату конкретним змістом [48]. Відтак всі сучасні суспільства перебувають в ідеологічних тенетах патріархату, відрізняючись лише мірою і характером вияву ґендерних нерівностей [49]. Сучасні історики визначають патріархат «як систему (економічну, соціальну, культурну), що забезпечує домінування чоловіків у суспільстві та сім'ї, де інтереси жінок підпорядковані інтересам чоловіків» [50].

Однією з класичних праць, що дає взірець застосування феміністичного дискурсу та психоаналізу в ґендерній антропології, була праця Гейл Рубін «Обмін жінками» [51]. Аналізуючи сенс обміну подарунками при встановленні соціального зв'язку та логіку системи спорідненості при впорядкуванні суспільних відносин, авторка дійшла висновку про те, що шлюб є головною первісною формою обміну подарунками, а жінка — найціннішим даром. Відтак «обмін жінками» — це передумова виникнення культури, а домінування чоловіків та підпорядкування жінок — неодмінна умова її існування. «Ґендер у концепції Г. Рубін — це ідеологічна система, яка дає змогу трансформувати «біологічне» у «соціальне», а відтак встановлювати соціальний розподіл, заснований на різних можливостях «володіти» та «розпоряджатися» жінками», — наголошує Н. Пушкарьова [52].

Згадані перші три видання сформували три головні течії феміністської антропології. Перша група дослідниць дотримувалась теоретичної рамки, запропо-

нованої у збірнику М. Цимбаліст Росальдо і Л. Ламфер: вони зосередились на соціокультурному конструюванні ґендеру в межах концептів материнства, подружжя, сім'ї та приватної сфери, вивчаючи соціальні структури та культурну символізацію жіночого. Друга група праць, виконаних у теоретичній рамці, запропонованій Рейтер та Лікок, вивчала ґендер як історичний конструкт, який вкупі з категорією класу (а також раси та етнічності) формує владні відносини в суспільстві та залежить від форми виробництва. В межах третього напряму дослідниці, дотримуючись принципів Е. Фрідл, застосовували насамперед порівняльний метод для крос-культурного аналізу різноманітних параметрів, що визначають статус, ролі, авторитет та владу жінок.

Підсумовуючи результати наукових пошуків антропологів-феміністок, Сандра Морген відзначила: «Протягом 1970-х головні дискусії феміністської антропології зосереджувалися на «субординації жінок», «жіночому статусі» та «соціостатевих ролях». Це період позначений двома взаємопов'язаними завданнями: пошуком пояснення універсальної чи історично сформованої підлеглості жінок та розвитком підходів для крос-культурного аналізу становища жінок. Хоча багато дослідників припускали, що жінки були підпорядковані чоловікам всюди і завжди, було також і гостре розуміння того, що ролі жінок та їхня відносна впливовість і автономія суттєво відрізнялися у різних культурах» [53].

Чи не головним висновком з дискусії про універсальний характер субординації, знецінення і марґіналізації жінок стала ідея культурної релятивності становища жінок[5]. Справді, такі категорії як влада та покора, сила і слабкість, престиж і ницість, ба, навіть самі поняття жіночого і чоловічого мають різні — часто діаметрально протилежні смисли і значущість в різних культурах, то ж навіть визнаючи існування певних універсальних принципів та закономірностей у формуванні ґендерних відносин, треба бути обережним, оінюючи їх. Підсумовуючи дискусії, що тривали декілька десятиліть, Мікаела ді Леонардо слушно зауважила: «Деякі явища просто неможливо порівнювати, то ж позитивна чи неґативна оцінка життя жінок деінде завжди буже частковою і вибірковою» [54].

1980-ті: проблеми різноманітності жіночого досвіду та його інтерпретації

Переломним періодом у розвитку феміністських досліджень стали 1980-ті роки. Тоді друга хвиля фемінізму на Заході пішла на спад, то ж емоційна напруга, яка супроводжувала феміністські студії у середині 1970-х також спала. Натомість щораз більше уваги зосереджувалось на методології дослідження та аналізу жінок у різних культурах. Н. Пушкарьова [55] виділяє деякі спільні риси праць, написаних тоді в межах феміністської парадигми. Головною особливістю цих праць вчена вважає їх критичний (а не фактографічно-описовий) потенціал, зумовлений відкритою і свідомою політичною позицією учених-феміністок, які вважали власні дослідження дієвим інструментом суспільних змін. Другою спільною рисою є тотальне заперечення есенціалістських пояснень в аналізі будь-яких аспектів *жіночого* в культурі, та водночас відмова від принципу бінарних опозицій як інтепретативної схеми, тобто від категоричного розмежування та протиставлення (на антиномічному рівні) власне жіночого і чоловічого, природного і культурного, домінування і підлеглості тощо. Третьою прикметою феміністської антропології 1980-х є її практична спрямованість, яка виявилася у намаганні дослідниць наблизити науку до суспільства, посилити контакт поміж усіма учасницями дослідження — інформантками, вченими та читачами наукових праць. Та чи найголовнішою особливістю феміністських праць було прагнення авторок підважити унітарну категорію «жіноцтво», показати множинність жіночих ролей та соціальних практик, розмаїття жіночого досвіду, значні соціальні, вікові, статусні, етнічні, класові, расові й інші відмінності поміж жінками різних культур та історичних епох. Такі дослідження мали охоплювати і досі недосліджені, проіґноровані андроцентричною наукою аспекти жіночого буття. Особливо важливо було віддзеркалювати в дослідженнях власне жіночу перспективу, представляти жіночий досвід саме з позиції тих-таки жінок, розглядаючи їх як компетентних інформаторів у будь-яких аспектах досліджуваної культури.

Оцінюючи внесок феміністської антропології у розвиток теоретичної бази, методологічних підходів та дослідницьких стратегій і методів дисципліни загалом,

[5] Докладніше див.: *Кісь О.* Концепція культурного релятивізму та проблема оцінки становища жінки в традиційних суспільствах / Оксана Кісь // Народознавчі зошити. — 1997. — № 4. — С. 253—263.

Н. Пушкарьова звертає особливу увагу на створення та апробацію нових (або запозичених з інших наук) методів дослідження і чутливість до проблем дослідницької етики [56]. Важливою прикметою феміністських досліджень є переважне використання так званих «м'яких» — якісних (на відміну від «штивних» — кількісних) методів дослідження і в польових студіях (інтерв'ю, залучене спостереження, експеримент, моделювання, тощо), і в аналізі матеріалу (обґрунтована теорія, дискурсивний аналіз, наративний аналіз, контент-аналіз тощо). Важливо, що часто поєднують кількісні та якісні методи, використовують усі доступні типи джерел, що дає змогу забезпечити більше емпіричного матеріалу та обґрунтованість висновків. Інша проблема стосувалася впливу самої особистості дослідника на хід та результати дослідження. Усвідомлення неможливості уникнути авторської суб'єктивності і на стадії приготування дослідження (обрання теми, визначення проблеми, теоретичної рамки, методів дослідження, формулювання робочої гіпотези, вибір джерел, спосіб аналізу тощо), і під час його реалізації, і на етапі представлення його результатів привело дослідниць до ідеї саморефлексивності та врахування впливу особистості та поглядів ученого (його чи її ґендерної чи етнічної ідентичності, політичних переконань, інших поглядів) на свою роботу.

З цією проблемою пов'язана інша тенденція, також поширена у феміністській антропології: готовність дослідника і засаднича можливість звести до мінімуму дистанцію з досліджуваними, ототожнювати себе з об'єктом дослідження, стати «інсайдером» — описувати та аналізувати той чи той феномен зсередини, оперуючи також власним досвідом, відчуттями, фоновими знаннями про нього [57]. Зближення дослідника з досліджуваними, на глибоке переконання антропологів-феміністок, у жодному разі не повинне завдати будь-якої шкоди останнім. Підвищення самооцінки жінок, формування оптимістичної перспективи у висновках досліджень та уникнення таких тем, які можуть бути згодом використані проти жіночих інтересів, — такі принципи, що їх дотримуються антропологи феміністичного спрямування, для яких суспільно-політичні наслідки досліджень так само важливі, як і їхнє пізнавальне значення. В такому контексті важливо подолати і сексизм в науковій лексиці та виробляти такі мовні засоби, терміни, звороти, які відображають жіночу перспективу або є ґендерно-нейтральними [58].

Феміністська етнографія (як метод польових досліджень) послідовно має три мети [59]:

1) документувати життя та заняття жінок, що означає свідоме зосередження дослідника саме на вивченні суто жіночої діяльності, різноманітних соціальних практик різних категорій жінок та жіночих груп;

2) розуміти досвід жінок з їхньої позиції, тобто відмовитися від категоризації жінок через їхній зв'язок з чоловіками (як дружин, дочок, матерів) та залучати жінок як основних інформантів для дослідження;

3) осмислювати жіночу поведінку як вияв соціальних контекстів, а не як наслідок анатомічних чи фізіологічних особливостей жіночого тіла.

Полеміка навколо матріархату

Однією з наскрізних дискусій серед антропологів феміністського спрямування протягом кількох десятиліть є полеміка навколо теоретичного осмислення та емпіричного обґрунтування ідеї матріархату. Основи теорії матріархату заклали ще у другій половині XIX ст. Й.-Я. Бахофенота Ф. Енгельс. Обидва вчені мали наувазі такий лад, за якого владні функції та повноваження належали жінкам подібно до того, як діє система патріархату нині. Матріархат вони розглядали як щабель розвитку людства на шляху до цивілізації, тоді як у патріархаті вбачали апогей суспільного поступу. Втім із занепадом еволюціонізму в етнологічній науці теорія матріархату також втратила актуальність. Своїм другим шансом у суспільних науках вона цілковито завдячує фемінізмові, прихильниці якого бачили в принциповій можливості існування такого суспільного укладу історичний прецедент повноправності жінок та політичний аргумент супроти їхньої сучасної дискримінації. Важливо, що дослідниці-феміністки не лише невтомно шукали переконливих свідчень на користь існування матріархату, а й критично переосмислювали сам концепт.

Проте ледь не від самого початку виявилась низка розбіжностей у поглядах на питання матріархату, які розділили табір феміністок. По-перше, представниці різних дисциплін вкладали в це поняття різний зміст, то ж оперуючи різними дефініціями, не могли дійти згоди щодо визначення критеріїв та відповідно встановлення факту існування матріархату в принципі [60]. Первісно, в межах теорії еволюціонізму, матріархат розуміли буквально, тобто як суспільний устрій, при якому влада належить жінкам, а права

чоловіків обмежені — тобто, вбачали в ньому дзеркальне відображення патріархату. Проте після інтенсивних наукових пошуків не вдалося знайти жодного суспільства, яке б відповідало такому критерію чи то в історичному минулому, чи серед так званих «примітивних народів» сучасності. Хоча академічну утопійність такої візії матріархату доволі швидко викрили, але деякі дослідниці наполягали на потенційно-позитивному політичному значенні цієї ідеї для підвищення жіночої свідомості. У цьому сенсі цікава позиція Поли Вебстер. Вона почасти погодилася з тими, хто вважає дослідження матріархату марнуванням часу, але водночас зазначає, що думка про наявність подібного укладу «змушує жінок (і чоловіків) уявити суспільство, яке не є патріархальним, а таким, де жінки могли б чи не вперше в житті мати владу над власним життям (...) Уявляти таке суспільство,— впевнена Вебстер,— є політично важливо. Оскільки дискусія про матріархат викриває вади старої парадигми, це заохочує жінок творити нову» [61].

У пошуках доказів на користь існування в історичному минулому епохи, коли жінки посідали б владу бодай в межах окремих культур, антропологи звернули увагу на так звані «матріархальні міти», які є у фольклорі багатьох народів у різних частинах світу. Їх загальна фабула може бути зведена до того, що: первісно жінки володіли таємним сакральним артефактом (сопілкою, маскою, піснею тощо), який забезпечував їм усебічну владу в суспільстві; жінки виконували усі нинішні чоловічі функції, правили деспотично і тримали чоловіків у покорі; аж одного разу з'явився Великий Чоловік, який відібрав у жінок символ влади і передав його чоловікам, встановивши в такий спосіб справедливий лад. Джоан Бамбергер, яка проаналізувала зміст та контекст побутування подібних міфів у низці культур слушно зазначає, що вони не стільки свідчать про існування влади жінок в історичному минулому, скільки слугують для виправдання слушності сучасних патріархатних ґендерних відносин (чоловічого домінування та жіночого підпорядкування) [62].

Деякі дослідниці головними ознаками матріархату пропонували вважати матрилінійність та матрилокальність, які забезпечують жінкам неформальні, проте дуже дієві важелі контролю та впливу в системі родинних стосунків (Елеанор Лікок, Джойс Нільсен, Еліс Шлеґель).

Чи не найбільше прихильників здобула концепція, згідно з якою матріархат співвідносять з гіноцентричними культурами, релігійні системи та світоглядні уявлення яких вибудовувались довкола жіночих божеств, культів та вартостей. Археологічні та етнографічні матеріали з усього світу засвідчували існування в доісторичному минулому людських спільнот, що поклонялися Великій Богині та сповідували цінності, які можна умовно назвати «фемінними». Чи не першою працею такого спрямування була праця Ріане Айслер «Чаша та меч: наша історія, наше майбутнє» (1987) [63]. Аналізуючи результати розкопок мінойської культури на острові Кріт, авторка доводить, що сучасній добі Меча (символ чоловічого фалоса, втілення цінностей сили, агресії, суперництва) передувала епоха Чаші (символ жіночого лона, втілення любові, турботи, підтримки, миру). Описуючи попередню ґендерну систему, Айслер вказує на її засадничо егалітарний, партнерський характер та відсутність ґендерних ієрархій і на світоглядному рівні, і в суспільних практиках. Для Р. Айслер поняття «матріархат» нерелевантне, тому вона пропонує новий термін *гіланія*.

Наприкінці 1980-х щораз більшість істориків відмовилися від трактування матріархату як гінократії (фактичної влади жінок). Однак неологізми в назвах жіно-центричного суспільства не завжди приживаються. Натомість пропонується наповнити старі терміни новим змістом, як це зробила Розалінд Майлз. Історик пропонує таке трактування: «Матріархат краще можна зрозуміти як форму суспільної організації, яка є жіно-центричною, засадничо егалітарною, де усебічна співпраця повноправних жінок і чоловіків вважається цілком нормальною і природною» [64].

Чи не відомішим і справді фундаментальним дослідженням проблеми жінки в доісторичну добу є праця Марії Гімбутас «Цивілізація Великої Богині: світ стародавньої Європи» (1991) [65]. Спираючись на всебічний аналіз величезних масивів археологічних джерел з усіх кінців світу, учена не лише послідовно і переконливо розкриває жіно-центричний світогляд низки культур доби неоліту, а й успішно реконструює властиві їм принципи ґендерних відносин. Авторка доходить висновку, що попри загалом вищий статус жінок у сакральній сфері (віруваннях та культових практиках), у соціальних взаєминах чоловіків та жінок не було диспропорцій чи підпорядкування, панувала взаємоповага і партнерські стосунки. Важлива

позиція Гімбутас й щодо визначення критеріїв цивілізації. Відмовляючись від андроцентричної періодизації давньої історії, яка веде відлік від винайдення зброї та початку великих воєн, учена заявляє: «Я не згідна з тим, що поняття *цивілізація* треба застосовувати лише до патріархальних і войовничих спільнот. Продуктивний потенціал будь-якої цивілізації визначається рівнем творчих та естетичних досягнень, наявністю нематеріальних цінностей та свободи, що робить існування осмисленим — і радісним, а ще — зрівноваженим розподілом ролей поміж статями. Європейський неоліт не був «доцивілізаційним» періодом (...). Навпаки, то була цивілізація у найкращому, істинному сенсі цього слова» [66].

Отже, сучасне феміністське трактування матріархату докорінно відрізняється від первісного значення, яке вклали у цей термін автори теорії. Під час глибинних емпіричних досліджень і теоретичних дебатів, відбулася реконцептуалізація самої ідеї: від ієрархічних (владних) до егалітарних (партнерських) ґендерних відносин як первісного принципу організації людських спільнот.

Перші антропологи-феміністки у своїх студіях виходили із засновку, що «жіночий досвід відрізняється від чоловічого, і вже тому є усі підстави розглядати його як окремий предмет дослідження» [67]. Одним із постулатів сучасної феміністської антропології є теза про те, що вивчення жіночих ролей, поглядів та практик у суспільстві є вирішальним для розуміння і особливостей, і перспектив соціального життя усього людства. Однак прикметно, що вже на самому початку становлення феміністської парадигми в антропології, дослідниці розуміли однобічність суто жіночих студій та бачили перспективу їхнього розвитку у ґендерних дослідженнях в антропології у майбутньому. Ще 1975 р. Р. Рейтер пояснювала, що зосередження дослідницької уваги на жінках потрібне тимчасово, щоб зрівноважити дію андроцентризму, наслідком якого є викривлені й неповні знання про жінок. «Однак остаточним підсумком такого підходу, — писала вчена, — буде переорієнтація антропології на вивчення *людини*. Зосереджуючись спочатку на жінках, нам належить переформулювати важливі питання, переглянути всі попередні теорії та виробити критичне ставлення до того, що становить фактичний матеріал. Озброєні такою свідомістю, ми зможемо йти далі до нового дослідження ґендеру в нашій та в інших культурах» [68]. Для антропологів-феміністок адекватне відтворення та розуміння дійсності можливе лише за умови врахування і жіночої, і чоловічої перспектив, тому у своїх дослідженнях вони послідовно розрізняють та порівнюють інформацію про певне явище, надану чоловіками та жінками, систематично вводячи ґендер як важливу змінну будь-якого дослідження. Отже, феміністська антропологія 1970—1980-х не лише забезпечила солідну емпіричну базу, а й створила теоретичні та методологічні передумови для становлення і розвитку ґендерних досліджень в соціальній і культурній антропології.

1. *Povinelli E.* Feminist Anthropology / E. Povinelli // The Dictionary of Anthropology / [ed. T. Barfield]. — Oxford : Blackwell, 2002. — P. 181—183.
2. Toward an Anthropology of Women / [ed. R.R. Reiter]. — New York ; London : Monthly Review Press, 1975. — P. 11.
3. *Хоф Р.* Возникновение и развитие ґендерных исследований / Р. Хоф // Пол. Ґендер. Культура: Немецкие и русские исследования / [ред. Э. Шоре, К. Хайдер]. — М. : РГГУ, 1999. — С. 27.
4. Theories of Women's Studies / [ed. G. Bowles, R. Duelli Klein]. — London : Routledge, 1983. — 416 p.
5. *Reinharz S.* Feminist Ethnography / Shulamit Reinharz // Feminist Methods in Social Research / Shulamit Reinharz. — Oxford : Oxford University Press, 1992. — P. 48—51.
6. *Мид М.* Культура и мир детства: избр. произведения / Маргарет Мид. — М. : Наука, 1988. — 429 с.
7. *Mead M.* Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World / Margaret Mead. — New York : W. Morrow & Co, 1949. — 477 p.
8. *Mead M.* Sex and Temperament in Three Primitive Societies / Margaret Mead. — New York : W. Morrow & Co, 1935. — 335 p.
9. Ibid. — С. 302.
10. *Мур Г.* Феминизм и антропология: история взаимоотношений / Генриетта Мур // Гендерные исследования. — 2000. — № 5. — С. 116—117.
11. *Humm M.* Slownik teorii feminizmu / Maggy Humm. — Warszawa : Semper, 1993. — S. 20—21.
12. *Gilman C.P.* The Man-Made World; or, Our Androcentric Culture / Charlotte P. Gilman. — [3d ed.] — New York : Charlton Co., 1914. — 260 p.
13. *Хольмберг К.* Феминистская теорія / К. Хольмберг, М. Ліндхольм // Современная западная социология: Теория, традиции, перспективы / сб. ст. ; сост. П. Мон сон ; пер. со швед. — СПб. : Нотабене, 1992. — С. 239.
14. *Slocum S.* Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology / Sally Slocum // Toward an Anthropology of Women. — P. 36—50.
15. *Ardener E.* Belief and the Problem of Women / Edwin Ardener // The Interpretation of Ritual / ed. J. S. Lafontaine. — London : Tavistock Rubl, 1972. — P. 135—158.

16. *Матьє Н.-К.* Він — культура, вона — натура? / Ніколь-Кльод Матьє // Ї. — 2000. — № 17. — С. 4—20.
17. Toward an Anthropology of Women. — P. 12.
18. Ibid. — P. 13—14.
19. Woman, Culture and Society / [ed. Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere]. — Stanford : Stanford University Press, 1974. — 352 p.
20. Toward an Anthropology of Women.
21. *Friedl E.* Women and men: An Anthropologist's View / Ernestine Friedl. — New York : Holt, Rinehart & Winston, 1975. — 148 p.
22. *Ортнер Ш.* Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою? / Шеррі Ортнер // Ґендерний підхід: історія, культура, суспільство / ред. Л. Гентош, О. Кісь. — Львів : Класика, 2003. — С. 134.
23. *Ortner S.B.* Is Female to Male as Nature to Culture? / Sherry B. Ortner // Women, Culture and Society. — P. 67—87.
24. *Ортнер Ш.* Чи співвідноситься жіноче з чоловічим... — С. 141.
25. The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism / [ed. by S. Gamble]. — London, New York : Routledge, 2001. — P. 225; *Andermahr S.A.* Glossary of Feminist Theory / Andermahr S., Lovell T., Wolkowitz C. — New York : Arnold, 2000. — P. 82.
26. *Де Бовуар С.* Друга стать : у 2 т. [пер. з франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко] / Сімона де Бовуар. — Т. 1.— К. : Основи, 1994. — С. 216.
27. *Mathieu N.-C.* Man-Culture and Woman-Nature? / Nicole Claude Mathieu // Women's Studies. — 1978. — № 1. — P. 55—65; *MacCormack C.* Nature, Culture and Gender: A Critique / MacCormack C., Strathern M. // Nature, Culture and Gender — Cambridge : Cambridge University Press, 1980. — P. 124.
28. *Ortner S.B.* So, is Female to Male as Nature is to Culture? // The Politics and Erotics of Culture / Sherry B. Ortner. — Boston : Beacon Press, 1996. — P. 173—180.
29. Ibid. — P. 178—180.
30. Ibid. — P. 177.
31. *Цимбаліст Росальдо М.* Жінка, культура і суспільство: теоретичний огляд / Мішель Цимбаліст Росальдо // Ґендерний підхід: історія, культура, суспільство. — С. 112.
32. Там само.— С. 113—114.
33. Там само. — С. 118.
34. *Leacock E.* Women's Status in Egalitarian Society: Implications for Social Evolution / Eleanor Leacock // Current Anthropology. — 1978. — № 19 (2). — P. 247—275.
35. Ibid. — P. 252.
36. *Mathieu N.-C.* Etudes feministes et anthropologie / Nicole Claude Mathieu // Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie [publ. sous la dir. De P. Bonte, M. Izard]. — Paris : Presses Universitaires de France, 1991. — P. 277.
37. Toward and Anthropology of Women. — P. 15.
38. *Freidl E.* Women and men : An Anthropologist's View.
39. Connecting Spheres: Women in the Western World, 1550 to the Present / [eds. Boxer M. J., Quataert J. H.]. — New York : Oxford University Press, 1987. — 304 p.
40. *Журженко Т.* Экономическая теория и феминизм / Татьяна Журженко // Теория и история феминизма / ред. И. Жеребкина. — Харьков : Ф-Пресс, 1996. — С. 186 ; *Hartmann H.* Capitalism, Patriarchy and Job Segregation by Sex / H. Hartmann // Signs. — 1976. — № 1.
41. *Huber J.* Sex Stratification: Children, Housework and Jobs. — New York : Academic Press, 1983. — 278 p. ; *Huber J.* A Theory of Gender Stratification / J. Huber // Feminist Frontiers II: Rethinking Sex, Gender and Society / [eds. L. Richardson L, V. Taylor]. — New York : McGraw-Hill, 1989.
42. *Іващенко О.* Ґендерна наукова перспектива: від світогляду до політики / Ольга Іващенко // Соціологія: теорія методи, маркетинг. — 1998. — № 6. — С. 78—91.
43. *Міллет К.* Сексуальна політика : пер. з англ. / Кейт Міллет. — К. : Основи, 1998. — 619 с.
44. *Daly M.* The Church and the Second Sex / Mary Daly. — London ; Dublin: G. Chapman, 1968. — 187 p.
45. The Dictionary of Anthropology. — P. 350.
46. *Walby S.* Theorizing Patriarchy / Sylvia Walby. — Oxford, Cambridge : Blackwell, 1990. — 229 p.
47. Ibid. — P. 214.
48. *Andermahr S.A* Glossary of Feminist Theory. — P. 194.
49. *Іващенко О.* Ґендерна наукова перспектива... — С. 86.
50. *Чикалова И.* Женская и ґендерная история на постсоветском пространстве / Ирина Чикалова // Женщины в истории : возможность быть увиденными [ред. И.Р. Чикалова]. — Минск : БГПУ, 2001. — С. 12.
51. *Rubin G.* The Traffic in Women : Notes on the "Political Economy» of Sex / Gayle Rubin // Toward an Anthropology of Women. — P. 157—210 ; *Рубин Г.* Обмен женщинами: заметки по политэкономии пола / Гейл Рубин // Антология ґендерной теории / [ред. Е. Гапова, А. Усманова]. — Минск: Пропилеи, 2000. — С. 99—113.
52. *Пушкарева Н.Л.* Ґендерная теория и историческое знание. — С. 364
53. *Morgen S.* Gender and Anthropology: Introductory Essay / Sarah Morgen // Gender and Anthropology: Critical Review for Research and Teaching [ed. S. Morgen]. — Washington : American Anthropological Association, 1989. — P. 3.
54. *Di Leonardo M.* Anthropology in Historical Perspective / Micaela Di Leonardo // Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the Postmodern Era [ed. Micaela Di Leonardo]. — Los Angeles : University of California Press, 1991. — P. 17.
55. *Пушкарева Н.Л.* Феминистский проект в новейшей этнологии и антропологии (1980—2000) / Наталья Пушкарева // Этнографическое обозрение. — 2004. — № 3. — С. 82—97.

56. *Пушкарева Н.Л.* Ґендерная теория и историческое знание. — С. 381—394.
57. Там же. — С. 385—388.
58. Там же. — С. 393.
59. *Reinharz S.* Feminist Ethnography. — P. 51.
60. *Бородина А.* Матриархат: опыт рассмотрения исторической утопии в феминистской перспективе / А. Бородина, Д. Бородин // Женщины. История, Общество / [ред. В. Успенская]. — Вып. 2. — Тверь, 2002. — С. 99—120.
61. *Webster P.* Matriarchy: A Vision of Power / Paula Webster // Toward an Anthropology of Women. — P. 155.
62. *Bamberger J.* The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society / Joan Bamberger // Women, Culture and Society. — P. 263—280.
63. *Айслер Р.* Чаша та Меч: наша історія, наше майбутнє [пер. з англ. Н. Комарова] / Ріане Айслер. — К. : Сфера, 2003. — 355 с.
64. *Miles R.* The Women's History of the World / Rosalind Miles. — Topsfield : Salem House, 1989. — P. 28.
65. *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини: Мир древней Европы / Мария Гимбутас. — М. : РОССПЭН, 2006. — 572 с. — (Серия «Гендерная коллекция — зарубежная класика»).
66. Там же. — С. 6.
67. Toward and Anthropology of Women. — P. 19.
68. Ibid. — P. 16.

Oksana Kis

FEMINIST PARADIGM IN SOCIAL AND CULTURAL ANTHROPOLOGY: THE WESTERN EXPERIENCE

This article represents a comprehensive critical review of classical works in feminist anthropology; it reconstructs the origins and development of feminist methodology in social/cultural anthropology in Western Europe and the USA. The author consistently expounds and contrasts the ideas, views and arguments of the leading scholars; she also analyses the substance of academic discussions around the key issues of feminist analysis of culture (the origins and mechanisms of women's subordination and marginalization), she traces the evolution of core concepts and theoretical approaches in feminist anthropology in the 1970—90s. This article helps to understand the origins of the contemporary gender studies in ethnographic research.

Keywords: feminist anthropology, patriarchy, androcentrism, matriarchy.

Оксана Кись

ФЕМИНИСТСКАЯ ПАРАДИГМА В КУЛЬТУРНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ: ЗАПАДНЫЙ ОПЫТ

В статье представлен подробный критический обзор классических работ в области феминистской антропологии; автор освещает процесс становления и развития феминистской методологии в культурной и социальной антропологии Западной Европы и США. Автор последовательно излагает и сопоставляет идеи, взгляды и аргументы ведущих исследователей, анализирует сущность научных дискуссий вокруг ключевых тем феминистского анализа культуры (о причинах и механизмах субординации и маргинализации женщин), отслеживает эволюцию основных понятий и теоретических подходов в феминистской антропологии в 1970—1990-х. Статья позволяет понять истоки современных гендерных исследований в этнографических исследованиях.

Ключевы слова: феминистская антропология, патриархат, андроцентризм, матриархат.

Михайло ГЛУШКО

ХТО Ж ЗАПИСАВ «НАРОДНІЙ КАЛЄНДАР У РОВЕНСЬКІМ ПОВІТЇ ВОЛИНСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ»?

На основі аналізу наукового доробку і творчого шляху Василя Доманицького доводиться: дослідник ніколи не відвідував Рівненський повіт Волинської губернії, отже й не збирав етнографічні та фольклорні матеріали на його території. «Народній калєндар у Ровенськім повітї...» та інші етнографічні праці, що стосуються традиційно-побутової культури населення цього краю, вчений підготував на основі народознавчих джерел, які в середині XIX ст. зібрав Василь Абрамович — священик села Яполоті, нині Костопільського району Рівненської області.

Ключові слова: етнологія, фольклористика, традиційна культура, Полісся України, Василь Доманицький, Василь Абрамович.

© М. ГЛУШКО, 2011

Прочитавши заголовок, обізнаний з історією української етнології фахівець обов'язково засумнівається у його коректності та дасть на поставлене запитання однозначну відповідь — звичайно Василь Доманицький (1877—1910). Належність цих етнографічних записів саме уродженцю с. Колодистого Звенигородського повіту Київської губернії (нині Тальнівського р-ну Черкаської обл.) ще зовсім недавно не викликала ніякого сумніву і в автора цих рядків. Ситуація докорінно змінилася влітку 2010 р. під час підготовки до участі в науковому семінарі, який організовували кафедра української літератури і компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького та Черкаський осередок Наукового товариства імені Шевченка в Україні до 100-річчя від часу смерті вченого. Але все по порядку.

Справді, серед народознавчих праць, які належать В. Доманицькому, українські етнологи найчастіше згадують саме «Народнїй калєндар у Ровенськім повітї Волинської губернії», який був опублікований після його смерті майже сто років тому у загальновідомих «Матеріялах до української етнольоґії» [1]. Володимир Гнатюк, котрий безпосередньо причетний до виходу п'ятнадцятого тому цього наукового збірника у світ, так відгукнувся про вміщені у ньому етнографічні джерела: «Приладжуючи отсю книжку до друку, старався я вмістити в нїй як найбільше таких матеріялів, що своїм змістом сягали би до найдавнїйших часів культурного житя нашого народа. Се й удало ся у значній мірі, бо «Народний календар» А. Онищука та В. Доманицького подає цїлий ряд вірувань із передхристіянських часів і вводить нас у релїґійний церемоніял наших предків не вважаючи на його пізнїйшу християнську закраску і примішки, які від разу можна відріжнити» [2].

З цієї, власне, причини до «Народнього календаря у Ровенськім повітї...» зверталися знавці традиційної календарно-побутової обрядовості українців загалом і поліщуків та волинян як окремих етнографічних груп зокрема. Щоправда, упродовж майже столітньої історії існування зазначеного етнографічного джерела народознавці ставились до нього порізному. Наприклад, у колективному двотомному етнологічному виданні про народну культуру і побут поліщуків, яке було підготовлене зусиллями українських (львівських) та білоруських дослідників, названа праця зовсім відсутня [3]. Досить мало покликів на цей народний календар і в інших народознав-

чих студіях радянського періоду (пор.: [4]), хоча, за визнанням окремих вчених, він містить «багатий фактичний матеріал» [5]. Дещо більше уваги почали приділяти цьому етнографічному джерелу етнологи незалежної України, що зумовило передусім зростання зацікавленості до традиційно-побутової культури українців Полісся та історико-етнографічної Волині. Скажімо, високо відгукнулася про його наукову цінність рівненська дослідниця Надія Ковальчук, предмет кандидатської дисертації якої майже збігся з предметом названої праці [6]. Унікальним за характером вважає «Народнїй календар у Ровенськім повітї...» інша рівненська дослідниця Тетяна Пархоменко. Щоправда, на відміну від попередніх народознавців, вона «настирливо студіює» рукопис В. Доманицького і водночас зовсім ігнорує доступний для кожного читача опублікований варіант цієї етнографічної праці [7], що є неприйнятним з наукового погляду кроком [8].

За роки незалежності українські фахівці підготували й опубліковано також значну кількість досліджень, в яких висвітлюється життєвий і творчий шлях В. Доманицького [9]. В окремих з них безпосередньо йдеться про деякі етнографічні та фольклористичні студії вченого [10]. Загалом же всі наші попередники без винятку вважали «Народнїй календар у Ровенськім повітї Волинської губернії» науковим здобутком саме уродженця Черкащини. Спростування цієї думки почнемо зі стислого розгляду історії публікування членами Наукового товариства імені Шевченка у Львові аналогічних чи подібних за характером матеріалів.

Згідно з незаперечними свідченнями, етнографічні джерела з календарно-побутової тематики активно друкувалися на шпальтах серійних наукових видань Товариства задовго до 1912 р. Спершу це були нотатки про життя і побут українців у різні пори року, чільне місце в яких відводилось характеристиці головних свят та обрядів. Зокрема, саме такий характер мають народознавчі матеріали, опубліковані Митрофаном Дікарєвим у першому томі «Етнографічного збірника» [11]. На основі етнографічних матеріалів, які походили з різних місцевостей Прикарпаття, один із народних календарів склав Іван Франко [12]. Невеликий за обсягом розділ «Народні празники» наявний також серед етнографічних матеріалів, які зібрав Філарет Колесса у с. Ходовичах Стрийського повіту [13] (нині Стрийського р-ну Львівської обл.)[1].

Відтак серія народних календарів була опублікована на сторінках «Материялів до українсько-руської етнольоґії», зокрема у записах Михайла Зубрицького [14] та Митрофана Дікарєва [15]. Календарно-побутові звичаї й обрядові дії посіли окремий (четвертий) том відомої праці Володимира Шухевича «Гуцульщина» [16]. Нарешті, в уже згадуваному п'ятнадцятому томі «Матеріялів до української етнольоґії» був опублікований народний календар гуцулів Надвірнянського повіту Станіславівського воєводства (нині Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.) у записі Антона Онищука [17]. Словом, до публікації «Народнього календаря у Ровенськім повітї...» обрядова культура річного кола українців цікавила членів НТШ у Львові досить часто. Отож постає одне з ключових питань: коли В. Доманицький відвідав терени Рівненського повіту й особисто зібрав етнографічні матеріали для названої праці.

Серед відомих нам українських знавців народознавчої спадщини В. Доманицького цього питання частково торкнулася лише відома сучасна дослідниця Ірина Несен, на думку якої «більшість етнографічних матеріалів» учений зібрав на теренах Рівненщини «в останні роки XIX ст.» [18]. В іншому місці вона уточнила, що «В. Доманицький [...] вісімнадцятилітнім юнаком здійснив етнографічне дослідження Рівненського Полісся» [19], тобто після вступу на історико-філологічний факультет Київського університету (1895 р.). Для підтвердження цієї думки авторка розглянула вплив Володимира Антоновича на наукові зацікавлення В. Доманицького в ділянці пам'яткоохоронної роботи, яку наприкінці XIX ст. здійснювали численні культурні діячі та науковці, передовсім археологи. Тоді ж В. Антонович, як професор Київського університету, був куратором різних археологічних досліджень на теренах Волинської губернії, зокрема у Рівненському, Новоград-Волинському та Ізяславському повітах. «Не виключено, що в одній з таких експедицій працював В. Доманицький» [20] — підсумовує І. Несен.

Дотримуючись відповідної позиції, названій київській дослідниці доцільно було б знайти відповідь ще бодай на два такі додаткові запитання.

[1] Про найважливіші народні свята місцевих жителів йдеться на с. 91—93 «Етнографічного збірника».

Перше: чому В. Доманицький як учасник археологічних експедицій збирав саме етнографічні та фольклорні матеріали, а не вивчав викопні пам'ятки Рівненського повіту[2]?

Друге: чому молодий вчений, як дуже допитлива, відповідальна й обов'язкова людина, ніде не згадав про свою наукову мандрівку теренами Рівненського повіту, зокрема і на сторінках журналу «Киевская старина», для якого упродовж кількох років як його працівник дуже пильно і скрупульозно добирав різні матеріали? Про цю ділянку роботи земляк і близький друг В. Доманицького Федір Матушевський згадував так: «З яким запалом, з якою любов'ю до діла він укладав до журналу («Киевская старина». — *М. Г.*) «Текущіе заметки» та коректував його! Він так ревниво держався «свого права» на «виловлювання» усяких найменших дрібниць, що стосувались до українського життя, що не дозволяв нікому перейти йому дорогу» [22].

Відсутність навіть згадки про відвідування Рівненського краю є особливо незрозумілим, можна сказати, «необачним кроком» В. Доманицького на тлі тієї докладної інформації, яку він підготував й опублікував на шпальтах «Киевской старины» про свої розвідувальні (пробні) археологічні розкопки у різних місцевостях Черкащини, зокрема і на малій батьківщині (у с. Колодистому) в 1899—1900 роках [23]. До речі, вчений згадував про них і згодом — у листах до Михайла Грушевського [24].

Наші сумніви стосовно особистої фіксації В. Доманицьким матеріалів для «Народнього календаря у Ровенськім повіті...» доцільно розглянути також крізь призму його наукових зацікавлень скарбами усної народної творчості українців, хоча б тому, що описані у цьому дослідженні календарні звичаї та обрядові дії часто супроводжує фольклор різних жанрів.

В українську фольклористичну науку В. Доманицький увійшов передусім як автор перших ґрунтовних досліджень про Зоріана Доленгу-Ходаковського [25]. Він також безпосередньо прилучився до видання книжки «Посмертні писання Митрофана Дикарєва з поля фольклору й міфології», яку підготували й опублікували в 1903 р. при сприянні НТШ у Львові. Точніше, уродженець Черкащини переклав з російського рукопису на українську мову значну частину «міфологічних уривків» із записів унікального дослідника Кубані і Слобідської України [26].

У ряді своїх фольклористичних праць В. Доманицький виступив як цілком компетентний полеміст, історик і теоретик фольклору, збирач і текстологаналітик у коментуванні варіантів фольклорних текстів, зокрема у студіях народних творів про Нечая [27], Бондарівну та пана Каньовського [28], а також колядок і щедрівок [29].

Кожна з цих праць цікава для нас хоча б тому, що її автор залучив, крім опублікованих зразків народної поезії, невідомі варіанти усної словесності, які зібрали інші особи, зокрема і на замовлення вченого, або він записав їх особисто. Так, для дослідження історичної пісні про брацлавського полковника Данила Нечая В. Доманицький використав 68 опублікованих варіантів народного твору (з них — 28 передрукованих) і 9 невідомих варіантів. Серед останніх наявні варіанти пісні, які свого часу записали: Федір Бодянський (м. Варва Лохвицького повіту Полтавської губ.), селянин А. Калита (м. Бориспіль Переяславського повіту Київської губ.), селянин І. Лисак (с. Колодисте Звенигородського повіту Київської губ.), А. Чуприна (два варіанти: с. Гороховатка Київського повіту і с. Псярівка Уманського повіту Київської губ.), М. Черкаський (с. Якимівці Кременецького повіту Волинської губ.), А. Грепачевський (с. Мизяківські Хутори Вінницького повіту Подільської губ.), Я. Сенчак (с. Верешин Люблінської губ.) та невідома особа (хутір Водяна Павловського повіту Катеринославської губ.) [30]. Згідно з вказівками автора статті, значна частина автографів цих записів зберігалася: у приватних архівах Олександра Левицького (один варіант) та Сергія Єфремова (два варіанти), рукописних фондах Микола Лисенка (два варіанти), серед матеріалів редакції журналу «Киевская старина» (три варіанти) [31]. Один автограф належав самому досліднику історичної пісні про Данила Нечая, що засвідчує паспорт народного твору: «Запис[ано] для нас (В. Доманицького. — *М. Г.*) в 1904 р. в с. Колодистому Звенигородськ[ого] п[овіту] селянином Іваном Лисаком від своєї матері, 60 років» [32].

Шість невідомих варіантів балади про Бондарівну та пана Каньовського залучив В. Доманицький

[2] У Рівненському повіті, більша частина волостей якого була в межах Полісся, у 1879 р. налічувалось 440 поселень, у 1883 р. — 711, у 1906 р. — 923 одиниці [21].

для аналізу сюжету та географії побутування цього народного твору. Зокрема, окремі варіанти названої пісні записали: З. Доленга-Ходаковський (місце фіксації невідоме), Ф. Бодянський (Прилуцький повіт), П. Красовський (м. Обухів Київського повіту), С. Єфремов (с. Пальчик Звенигородського повіту), Я. Сенчак (с. Малків Люблінської губ.), В. Доманицький (м. Катеринопіль Звенигородського повіту) [33]. Як і у випадку з піснею про Нечая, п'ять із шести неопублікованих автографів балади про Бондарівну і пана Каньовського належали чужим особам та організаціям: Володимиру Науменку (один варіант), О. Левицькому (один варіант), С. Єфремову (два варіанти), редакції журналу «Киевская старина» (один варіант) [34]. Ще один (шостий) варіант цього поетичного слова, як уже знаємо, був власністю автора статті.

На тлі сказаного вирізняється фольклористична розвідка В. Доманицького про колядки і щедрівки, яка вперше була опублікована у «Пам'ятній книжці Київської губернії на 1905 р.». Розпочинає її стисле вступне слово автора, яке, зважаючи на наявність у ньому окремих дослідницьких нюансів, що нас цікавлять, вважаємо за доцільне процитувати повністю: «Наведені нижче колядки і щедрівки записані цього року (1904. — *М. Г.*) в селі Колодистому Звенигородського повіту місцевим жителем — Іваном Лисаком, мешканцем села, грамотним, обізнаним подекуди з етнографічною українською літературою. Його записи колядок і щедрівок в сполученні із різдвяними святковими обрядами можуть ще мати цінність філологічну, що слугуватиме наочним взірцем особливостей мовлення («говору»), який існує в с. Колодистому, що знаходиться на межі Уманського повіту і сусідньої Херсонської губернії. Маючи на увазі вищеозначене, ми пропонуємо до уваги читачам записи І. Лисака в тому вигляді, в якому вони ним представлені. *Принагідно ми повідомляємо варіанти до цих записів з наших колекцій етнографічних матеріалів, переважно Волинської губернії* (курсив наш. — *М. Г.*), а також літературні паралелі до колядок і щедрівок, наскільки це можливо було здійснити далеко від культурного центру з його громадськими і приватними бібліотеками» [35].

Відтак В. Доманицький подає різні зразки творів цього жанру, аналізує їхні сюжети та зіставляє із записами інших дослідників — Павла Чубинського, Миколи Лисенка, Бориса Грінченка, Якова Головацького, Олени Пчілки тощо. І все ж, не це привертає нашу увагу найбільше. На відміну від двох попередніх досліджень, у публікації «Сучасні колядки і щедрівки» деякі зразки фольклорних текстів супроводжують варіанти народних творів, які походять, власне, з Рівненського повіту. Більше того, автор зазначає конкретне місце фіксації поданих творів та інколи мовить про нібито особисту причетність до їх запису: «У наших волинських записах із сіл Новий Двір і Коростятин[3] Ровенського п[овіту] початок (4 рядки) (колядки «Видить же Бог». — *М. Г.*) зовсім збігається: у Коростятинському зовсім тотожньо, а у Новодворському «Бачить Бог, ... що (а не «защо») мир погибає». Подальші рядки являють суттєві розбіжності, які можна побачити із їх порівняння» [36]; «Не менш викривленими є і два волинських варіанти (колядки «Нова радість стала». — *М. Г.*), — із сс. Яполот[ь] і Маренін[а][4] (Ровенськ[ого] п[овіту])» [37]; «Дещо іншого вигляду набуває варіант (колядки «Нова радість стала». — *М. Г.*) з м. Межирічі[5] Ровенськ[ого] п[овіту]» [38]; «У нашому розпорядженні знаходяться ще два варіанти (колядки «Народився Ісус Христос». — *М. Г.*): один — волинський, з с. Мареніна, Ровен[ського] п[овіту], а другий — із Звенигородського повіту, с. Шостакової, сусіднього з с. Колодистим (запис С. О. Єфремова)» [39]. Два окремі коментарі В. Доманицького супроводжують колядку «Світ змесленний», в одному з яких зазначено, що це «наш запис із с. Коростятин[а], Ров[енського] п[овіту]», в іншому випадку значиться: «Наш запис з с. Яполоті, Ров[енського] п[овіту]» [40].

Ця обставина, на перший погляд, позбавляє нас усякого ґрунту для сумнівів стосовно безпосередньої причетності В. Доманицького до запису «Народнього календаря у Ровенськім повіті Волинської губернії», а заодно й умов для з'ясування означеного у заголовку запитання. Однак є щонайменше чотири малопомітні нюанси, які дають нам підстави продовжити розпочату розмову.

Нюанс перший. На відміну від фольклористичних студій «Пісні про Нечая» та «Балада про Бон-

[3] Коростятин — нині с. Малинівка Гощанського р-ну.
[4] Мареніно — нині с. Маринин Березнівського р-ну.
[5] Межирічі — нині с. Великі Межирічі Корецького р-ну.

дарівну і пана Каньовського», у дослідженні «Сучасні колядки і щедрівки» відсутні конкретні дати запису народних творів[6] на теренах Рівненського повіту. Жодної дати щодо фіксації фольклорних та етнографічних матеріалів автор не вказав ще у двох своїх працях, причому обидві вони стосуються також колишньої Волинської губернії — в уже неодноразово згаданому «Народньому календарі у Ровенськім повіті...» та у розвідці про народну медицину [43]. Інакше кажучи, різне ставлення В. Доманицького до паспортизації народознавчих джерел, які були зафіксовані, з одного боку, на території Рівненського повіту, а з іншого — на решті українських етнічних земель, явно суперечить науковій практиці українських фольклористів початку XX ст., зокрема членів Наукового товариства імені Шевченка у Львові, до якого він належав. Більше того, в одній із заміток вчений особисто засуджував практику публікації фольклорних матеріалів без вказівки місця та конкретної дати їхньої фіксації [44].

Нюанс другий. На відміну від колядок, окремі варіанти яких нібито зібрав В. Доманицький на теренах Рівненського повіту безпосередньо, у дослідженні 1905 р. («Сучасні колядки і щедрівки») щедрівки в записах народознавця відсутні зовсім. Десять зразків народних величальних обрядових пісень цього жанру супроводжують лише паралелі, які свого часу зібрали З. Доленга-Ходаковський, Я. Головацький, П. Чубинський та інші відомі фольклористи XIX — початку XX ст. [45]. Як пересвідчимося згодом, на такий крок автора розвідки спонукали конкретні причини.

Нюанс третій. Зіставивши колядки із Рівненщини, які В. Доманицький подав у дослідженні «Сучасні колядки і щедрівки», з відповідними зразками народної поезії, наявні у праці «Народній календар у Ровенськім повіті...», з'ясувалось, що вони є абсолютно однаковими за змістом (пор.: [46]), тобто мають спільне джерело походження. Різняться лише супровідні паспорти чи легенди цих обрядових пісень. Так, у праці «Сучасні колядки і щедрівки», згідно із зазначеними легендами, три варіанти колядки «Нова радість стала» («Нова рада світ з'явила») автор нібито зафіксував відповідно у селах Яполоті, Маринині та Великих Межирічах [47]. Натомість у «Народньому календарі у Ровенськім повіті...» географія побутування кожного з цих варіантів народного твору є значно ширшою: перший варіант колядки був відомий у таких селах, як Яполоть, Жалин, Збуж, Волька, другий варіант твору — у селах Маринині, Усті, Кленовичах, Глибочку, Франкополі, Більчаках, а третій варіант цієї обрядової пісні походить із с. Стовпина [48], а не зі с. Великі Межирічі. Це саме стосується колядки «Бачить Бог, бачить Творець», яку виконували у селах Гориньграді та Микулині, а не в с. Новому Дворі (пор.: [49]), а інший її варіант побутував не лише в с. Коростятині (сучасній Малинівці), а й у селах Воскодави та Липки (пор.: [50]). Згідно з наявною у збірці колядок і щедрівок легендою, народна обрядова пісня «Ай учора нам Христос народився» була записана в с. Маринині, а за вихідними даними «Народнього календаря у Ровенськім повіті...» вона побутувала у селах Маринині, Усті, Кленовичах, Глибочку, Франкополі та Більчаках (пор.: [51]). Ще один приклад: у виданні 1905 р колядка «Небо і земля» значиться як народний твір, який було записано у с. Малинівці [52], а в «Народньому календарі у Ровенськім повіті...» його супроводжує така легенда: «С[ела] Коростятин, Воскодави; співають теж у с. Горинграді[7], д. Микулин, Липки» [53]. Загалом же, незважаючи на цілковиту однаковість творів усної народної поезії в обох названих виданнях, у розвідці «Сучасні колядки і щедрівки» фігурує лише п'ять сучасних населених пунктів Рівненської області (Яполоть, Маринин, Великі Межирічі, Новий Двір, Малинівка), які супроводжують паспорти наявних у ній колядок, у «Народному календарі у Ровенськім повіті ...» таких поселень значиться аж 16 одиниць.

Нарешті, нюанс останній (четвертий). У дослідженні «Народній календар у Ровенськім повіті...», як й у розвідці «Сучасні колядки і щедрівки», також відсутні щедрівки у записах В. Доманицького, що є, на наше глибоке переконання, явищем одного порядку.

[6] До уваги не беремо також такі науково-популярні етнографічні розвідки В. Доманицького, як «Сільська сатира» (пісня про Квашу) [41] та «Вінчання навколо «діжі» [42], джерела для яких автор зібрав у рідному с. Колодистому.

[7] Нині с. Гориньград Перший (чи Другий) Рівненського р-ну.

Отож усе сказане стосовно опублікованих у 1905 р. В. Доманицьким народних величальних обрядових пісень різдвяно-новорічного циклу змушує нас знову повернутися до зазначеної у заголовку теми, тобто до розмови про причетність вченого до запису «Народнього календаря у Ровенськім повіті...». Цю розмову доцільно продовжити із з'ясування змісту фрази, яка наявна у вступному слові розвідки «Сучасні колядки і щедрівки»: «Принагідно ми (В. Доманицький. — *М. Г.*) повідомляємо варіанти до цих записів з наших колекцій етнографічних матеріалів, переважно Волинської губернії». Отож що ж мав на увазі уродженець Черкащини, мовивши — «з наших колекцій етнографічних матеріалів».

На нашу думку, зміст цього твердження можна «розшифрувати» лише в рамках аналізу співпраці В. Доманицького з Науковим товариством ім. Шевченка у Львові загалом та з В. Гнатюком як довголітнім секретарем першого всеукраїнського академічного осередку і його провідним народознавцем зокрема. Тим паче, що саме В. Гнатюк причетний до виходу у світ його дослідження «Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії».

Перші контакти В. Доманицького з НТШ у Львові сягають ще кінця 90-х років XIX ст. Точніше, 16 (4) березня 1898 р. за його підписом на офіційному бланку часопису «Киевская старина» був відправлений лист такого змісту В. Гнатюку:

«Високоповажний добродію!

По просьбі д[обродія] Науменка я маю честь надіслати Вам від редакції «Киевская старина» шістьдесят пять (65) карбов[анців], які призначаються цілком на альманах, що має вийти в сім році перед ювілеєм д[обродія] Франка.

Лишаюсь з поважанням до Вас

В. Доманицький» [54].

Як відомо, альманах «Привіт д-ру Івану Франку в 25-літній ювилей літературної його діяльности складають українсько-руські письменники» представники української інтелігенції і студентської молоді підготували та опублікували в 1898 р.

Перша повноцінна самостійна публікація В. Доманицького у виданнях НТШ у Львові датується також 1898 р. Зокрема, тоді у «Записках» побачила світ його рецензія на одну з праць про Тараса Шевченка [55], яку помістили тут, очевидно, з благословення самого М. Грушевського як відповідального редактора цього видання.

Загалом же під час навчання у Київському університеті та праці в редакції «Киевской старины» контакти В. Доманицького з членами НТШ у Львові були лише спорадичними, причому спершу тільки з В. Гнатюком, і мали вони суто офіційний характер. Скажімо, в наступному (другому) листі уродженця Звенигородщини до В. Гнатюка, що зберігається у фондах Центрального державного історичного архіву України у м. Львові, йдеться про підготовку до з'їзду української студентської молоді 1898 р. [56].

У третьому листі, який датований 19 (6) груднем 1900 р. [57], В. Доманицький пропонував В. Гнатюку як секретареві першого загальноукраїнського академічного осередку опублікувати на шпальтах одного з періодичних етнографічних видань Товариства («Етноґрафічного збірника» чи «Материялів до українсько-руської етнольоґії») наявні у нього особисто та у його знайомих фольклорні матеріали. Зважаючи на важливе для нашого дослідження значення цього листа, подаємо його без купюр:

"Високоповажаний добродію!

Маю потурбувати Вас, Високоповажаний добродію, ось [в] якій справі. Річ у тім, що одна вельми симпатична людина, вельми зацікавлена обслідованням етнографічних питань, виконала досить капітальне завдання — звела в алфавітному порядку більш 40000 українських приказок і прислів'їв з усіх відомих збірників (друкованих) і з чималим внеском власноручно записаних матеріалів. Розуміється, велика шкода, що упорядкування приказок зроблено не систематично, по речам (як у Чубинського, напр[иклад]), а про те, се така капітальна збірка, яку собі й уявити трудно, се принаймні 4—5 «Номисів», зведених докупи! На жаль, здається, в одній літері не стає 1 чи 2 чверток — десь загубилися. Особа, яка виконала сю сизифову роботу, має велику охоту подарувати свою збірку Наук[овому] товариству з проханням тілько, щоб вона в не дуже далекій будуччині побачила світ Божий.

Коли треба знати, фамілія сеї людини — Радіон Роминський (служить в Києві, Управление Ю[го]—З[ападной] ж[елезной] д[ороги], в канцелярии начальника дорог).

Друге. У мене є деякі матеріали етнографічні (теж приказки, прибаютки, народні оповідання про різні народності і т[аке] і[нше], записані в Подільсь[кій] губ[ернії]), які лишились після небіжчика Дорохольського. Коли треба буде, можу з охотою чи переслати, чи що вибрати цікавіше для Вас — чи як…

Доводячи про се до відомості Вашої, лишаюсь з поважанням

В. Доманицький

Адреса моя: Киев, Тарасовск[ая] 15. Ред[акция] «Киев[ской] стар[ины]».

[P. S.] В случаї Вам подобається пропозиція про збірку Роминського, коли одписуватиме[те], сповістіть, коли і де (може, в «Етнографічнім збірнику»? а може, в «Етнольогічному»?) можна буде сподіватись друку їх…» [58].

Отже, в 1900 р. В. Доманицький готовий був поділитися з В. Гнатюком лише з фольклорними записами чиновника Південно-Західної залізниці та етнографічними матеріалами, які походили з Подільської губернії. Про власні записи фольклорно-етнографічних матеріалів, тим більше з теренів Рівненського повіту Волинської губернії, автор листа до секретаря НТШ у Львові зовсім не обмовився.

Особисто з В. Гнатюком, а також з І. Франком та М. Грушевським, В. Доманицький познайомився у 1902 р. під час першої зупинки у Львові, коли прямував на о. Корфу на лікування. Принаймні, у листі до Федора Вовка від 30 жовтня 1902 р. М. Грушевський зазначив, що В. Доманицький безпосередньо навідувався до нього: «Дуже прикро, що пишете про своє нездоровля. Тут кілька інвалідів приїздило через Львів і у мене були — Лесевич на зиму до Риму, Доманицький на Корфу, Леся Косачівна до Сан-Ремо» [59]. У листі до М. Грушевського від 5 листопада (23 жовтня) з о. Корфу В. Доманицький просив професора «низько уклонитися» від його імені і «панові докторові» (І. Франку), і «д[обродієві] Гнатюкові» [60].

Згодом задля покращання свого здоров'я на о. Корфу прибув також В. Гнатюк. Тут вчені здружилися і тривала ця дружба до самої смерті В. Доманицького. Відтоді ж уродженець с. Колодистого завжди охоче ділився з В. Гнатюком та іншими членами Товариства різними матеріалами, ідеями, світлими і темними думками тощо. Наприклад, 15 (2) червня 1903 р. він листовно повідомив В. Гнатюка та І. Франка про те, що домовився із Миколою Василенком про передачу Товариству збірки рукописів пісень у записах брата Олександра Бодянського — Федора [61]. Згодом (8 серпня (26 липня) 1903 р.) В. Доманицький запитував І. Франка про те, чи дійшли до нього «попередні материяли», серед них і «пісні Бодянського» [62].

Окремої уваги заслуговує лист В. Доманицького до В. Гнатюка від 30 червня 1908 р., коли вчений лікувався у Закопаному (нині Польська Республіка). Це була його відповідь на прохання В. Гнатюка допомогти Етнографічній комісії у пошуках нових фольклорних та етнографічних джерел задля їх оголошення у виданнях НТШ у Львові. Ось що відповів В. Доманицький Гнатюку:

«Високоповажаний Володимир Михайлович!

Давно вже в мене душа болить за ті матеріали, що дурно лежать у д[обродія] В. Науменка[8], і давно вже пора видобути їх звідти. Тільки я нічого не можу помогти: мій голос анічогісінько не вартий там. На мою думку, єдиний спосіб — це від імені Етнограф[ічної] комісії звернутися до д[обродія] Науменка, і то не поштою, а при нагоді через якогось певного чоловіка, бо не буде ані відповіді, аніяких наслідків. Я давно і дуже добре знаю натуру Володимира Павловича (це між нами). Якщо той чоловік од імені т[оварист]ва напосяде на нього, то, можливо, що можна буде деякі матеріали видерти. А єсть там справді чимало матеріалу:

1. пісні Ходаковского (хоч вони ніби у мене, але моя шафа, де вони лежать, стоїть в редакції «Киев[ской] старины». До речі, у Ходаковского рвав аркуші з піснями хто тільки в Бога вірував: рвав Максимович, рвав Драгоманов. Збірка 1808 р. з історичн[ими] думами, про яку не раз Драгоманов згадує у «Листах до Ів. Франка» — це найпевніш шматок збірки Ходаковського, де багато сторін бракує. Але де матеріали Драгоманова, що лишилися по смерті? Треба б попитати стару Драгоманову або удатися через д[обродія] Труша;

2. багата річ — величезна збірка пісень Максимовича (між ними і копія більшої части Ходаковського) — кілька тисяч в 2-х фоліантах. Це власність д[обродія] Науменка і навряд чи він її пустить з рук. Цими фоліантами користався Гоголь і поробив усякі похабні дописки;

[8] Науменко Володимир — довголітній редактор журналу «Киевская старина».

3. усякі збірки різних людей од р[оку] 1892 (одколи д[обродій] Науменко редактором), але це менш цікаві.

Крім того, є у д[обродія] Науменка ціла шафа паперів, що перейшли до нього од колишнього Ю[го]-з[ападного] отдела Русск[ого] географ[ического] общества. Там величезна сила матеріалів, але ні сам д[обродій] Науменко, ніхто інший не знає, що там є. Колись я трошки пробував був заглянути, то набрів на цілі стоси писань Білецького-Носенка. Отже, очевидно, там можуть бути багато речей ще з 30—50-[х] рр.

Можу ще сказати, що багато пісенних матеріалів зосталося по смерті В. Б. Антоновича — очевидно з часів 1873—4 [рр.]. Я, живши у нього, бачив на полицях цілі збірки...

Невелика збірка (сотень 3—4) пісень є у М. В. Лисенка. Я, як був в Рагузі[9], то брав їх з собою і переписав йому та систематизував. Це можна було б у нього попросити.

Нарешті багато матеріалу мусить бути у В. П. Степаненка (книгарня «Україна»). Він чимало передав Б.Д. Грінченку свого часу, але далеко не все.

От до цих людей і варто було б од імені комісії понаписувати, а д[обродія] Науменка попросити, щоб просто позичив на якийсь час, бо так він не дасть.

Ви не згадуєте про збірку О. Бодянського, що р[оку] 1904[10] я видер у О. Левицького і переслав до Науков[ого] товариства. Де вона? Десь мусить бути.

Не подумайте, що я не хочу чомусь написати до Києва, але ніхто краще мене не знає, які то люди і порядки в «Киев[ской] старине» (власне тепер одна людина), то вже добре знаю, що дурно, і захід пропаде. Один спосіб вдатися офіціально і при свідках через когось з членів Науков[ого] т[оварист]ва.

Хіба от що: на д[обродія] Науменка має великий вплив д[обродій] Трегубов[11] (зять[12] д[обродія] Франка. Якби його накрутити, то він би, може, заходився та й матеріали повишукував в шафах «Киев[ской] старины».

Взагалі справа не така легка, як Вам здається...

Шкода, що цих відомостей я Вам не подав до останнього засідання, а то й я в глупому становищі: мене вже вдруге просите, щоб я допоміг Етн[ографічній] комісії, а я ніби не хочу, чи нехтую...

А воно далеко не так!

Заховайте цього листа та на будущому засідан[ні] Етногр[афічної] коміс[ії] може хоч витяги прочитаєте — для моєї реабілітації і для уяснення справи.

З щир[им] поваж[анням]

В. Дом[аницький]» [64].

Отже, у процитованому листі В. Доманицький знову нічого не згадує про власні записи етнографічних та фольклорних матеріалів, зокрема і на території Волинської губернії (Рівненського повіту), хоча якраз тоді була найсприятливіша нагода для того, щоб «в черговий раз» нагадати про них В. Гнатюку.

Годі думати також про те, що вчений «промовчав» тоді через свою скромність. Хоча б тому, що з цікавою розвідкою про ази народної медицини носіїв української етнічної культури Рівненського повіту, яку уродженець с. Колодистого написав на основі первинних етнографічних матеріалів, як зазначалося раніше, читач уже мав можливість познайомитися зі шпальт одного з тогочасних видань Товариства. Крім того, згідно зі сучасними архівними джерелами, у запасниках автора «порохом припадали» рукописи про щоденний і святковий одяг поліщуків та волинян, значні за обсягом етнографічні відомості про їхню традиційну сімейну обрядовість — родильну, весільну та похоронну [65]. Нарешті, лише після смерті вченого був опублікований «Народній календар у Ровенськім повіті...», який, власне, і спонукав нас до роздумів.

У цих працях вражає нас ще один важливий нюанс — кількість та географія поселень, де були набуті етнографічні відомості про зазначені ділянки традиційної матеріальної і духовної культури. Зокрема, згідно з наявними у розвідці І. Несен даними, під час опису традиційного одягу згадується 11 населених пунктів Рівненського повіту (Яполоть[13],

[9] Рагуза — нині м. Дубровник Хорватської Республіки.

[10] У цьому випадку В. Доманицький допустив неточність, оскільки зазначені матеріали він переслав до Львова ще у 1903 р. [63].

[11] Мова йде про Єлисея Трегубова (1849—1920) — культурно-освітнього діяча, викладача колегії П. Г. Галагана в Києві, співробітника журналу «Киевская старина», чоловіка сестри Ольги Хоружинської — дружини Івана Франка.

[12] Не зять, а шваґер.

[13] Тут і далі назви населених пунктів подаємо по порядку першої згадки у тексті публікації, а також дотримуючись правопису у першоджерелі.

Березне, Стовпин, Дроздово[14], Князь, Бичаль[15], Головин, Бистрич, Липки, Омеляна[16], Користь) [66], реалій родильної обрядовості — 9 сіл (Яполоть, Князь, Стовпин, Коростятин, Липки, Березне, Бистрич, Головин, Дроздово) [67], народної медицини — 14 поселень (Князь-село, Москвичин, Крічільськ[17], Столпин[18], Яполоть, Ясеніч[19], Головин, Коростятин, Липки, Межирічі, Бічалі[20], Колоденка, Березна, Почаїв) [68]. Найбільша кількість населених пунктів фігурує у «Народньому календарі у Ровенськім повіті...» — аж 43 назви (Липки, Столпин, Князь-село, Яполоть, Бистрич, Коростятин, Бічалі, Новий Двір, Велика Клецка[21], Маренино, Тюткевичі, Бережа, Горинград, Головин, Тінне[22], Колоденка, Ясеничі[23], Арестово-Богдашевське, Почаїв, Верховськ[24], Кривичі, Київ, Омеляна, Гелесін, Постойне[25], Богуша, Нова Рудня, Янкевичі[26], Березовець, Волька, Збуж, Жалін[27], Микулин, Воскодави, Устє[28], Кленовичі, Глубочок[29], Франкополь, Більчаки, Звізджа[30], Харалуг, Тонча[31], Мала Клецка) [69]. Згідно зі сучасним адміністративно-територіальним поділом, вони належать до Березнівського (Глибочок, Бистричі, Маринин, Більчаки), Гощанського (Воскодави, Липки, Малинівка, Микулин), Корецького (Велика Клецька, Мала Клецька, Стовпин, Топча, Устя, Франкопіль, Харалуг), Костопільського (Бечаль, Головин, Жалин, Збуж, Звіздівка, Іваничі, Постійне, Яполоть), Рівненського (Велика (Мала) Омеляна, Верхівськ, Гориньград Перший (Другий), Колоденка, Кривичі, Новий Двір, Тинне, Ясениничі) районів Рівненської області. За даними «Народнього календаря у Ровенськім повіті...», до с. Яполоті належала ще Волька [70], тобто цей населений пункт теж перебував у межах нинішнього Костопільського району. Місцезнаходження інших поселень, зокрема таких, як Князь-село, Богуша, Тюткевичі, Бережа, Арестово-Богдашевське, Гелесін, Нова Рудня, Березовець, Кленовичі достовірно встановити поки що не вдалося. Але як пересвідчимося далі, це аж ніяк не впливає на загальні результати нашого дослідження.

Отож постають два важливі питання. Перше, чи міг початкуючий народознавець (студент) охопити таку широку дослідницьку тематику та відвідати таку значну кількість населених пунктів, тим паче під час археологічної експедиції? Друге, скільки часу йому знадобилось для фіксації описаних вище етнографічних та фольклорних джерел?

Пошуки ствердних відповідей на ці питання будуть марними, причому з однієї причини: В. Доманицький не був учасником археологічних досліджень на теренах Рівненського повіту, ніколи цей край не відвідував і не збирав місцеві народознавчі матеріали. Саме тому, на наше глибоке переконання, вчений ніколи не згадував Рівненський повіт у своїх листах, а також не зазначав конкретних дат запису етнографічних та фольклорних матеріалів, зокрема і колядок, які походили з Волинської губернії. З цієї ж причини годі шукати будь-які згадки про перебування В. Доманицького на території Рівненського повіту у спогадах його найближчих друзів (С. Єфремова, Ф. Матушевського, О. Білоусенка), хоча інші епізоди з подорожнього життя уродженця Черкащини (вимушені, задля лікування, чи поїздки на Полтавщину, Чернігівщину, у Башкирські степи, Ялту тощо з інших причин) посіли досить помітне місце у їхніх мемуарах [71].

Логічно, якщо на теренах Рівненського повіту В. Доманицький ніколи не перебував, то тоді для підготовки зазначених праць, зокрема і «Народнього календаря у Ровенськім повіті...», він скористався етнографічними матеріалами інших дослідників. Яких саме? — постає ключове питання.

Для пошуку відповіді на це досить складне питання скористаємося насамперед вихідними даними про населені пункти Рівненського повіту, які наявні у працях В. Доманицького. Зокрема, у рукописному

[14] Дроздово — нині с. Дроздів Гощанського р-ну.
[15] Бичаль — нині с. Бечаль Костопільського р-ну.
[16] Омеляна — нині с. Велика (чи Мала) Омеляна Рівненського р-ну.
[17] Крічільськ — нині с. Кричильськ Сарненського р-ну.
[18] Столпин — нині с. Стовпин Корецького р-ну.
[19] Ясеніч — нині с. Ясениничі Рівненського р-ну.
[20] Бічалі — нині с. Бечаль Костопільського р-ну.
[21] Велика Клецка — нині с. Велика Клецька Корецького р-ну.
[22] Тінне — нині с. Тинне Рівненського р-ну.
[23] Ясеничі — нині с. Ясениничі Рівненського р-ну.
[24] Верховськ — нині с. Верхівськ Рівненського р-ну.
[25] Постойне — нині с. Постійне Костопільського р-ну.
[26] Янкевичі — нині с. Іваничі Костопільського р-ну.
[27] Жалін — нині с. Жалин Костопільского р-ну.
[28] Устє — нині с. Устя Корецького р-ну.
[29] Глубочок — нині с. Глибочок Березнівського р-ну.
[30] Звізджа — нині с. Звіздівка Костопільського р-ну.
[31] Тонча — нині с. Топча Корецького р-ну.

описі традиційного одягу найчастіше згадуються: Яполоть — 6 разів, Бечаль — 5, Стовпин — 4, Головин, Березне і Князь — по 3 рази (підраховано за: [72]). Серед рукописних етнографічних матеріалів, які стосуються традиційної сімейної обрядовості, найбільше фігурують такі населені пункти: Яполоть — 12 разів, Стовпин — 8, Березне — 5, Князь — 3 рази (підраховано за: [73]). В опублікованій праці «Народня медицина у Ровенському повіті…» найчастіше значаться: Яполоть — 19 разів, Коростятин — 4, Головин — 4, Липки і Ясеніч — по 3 рази (підраховано за: [74]). Нарешті, серед сорока трьох населених пунктів, про які йдеться у «Народньому календарі у Ровенськім повіті…», найчастіше фігурують: Яполоть — 47 разів, Липки — 19, Коростятин — 16, Столпин — 16, Мареніно — 12, Бічалі — 11, Волька — 9, Головин — 8, Князь-село — 8, Жалин — 7, Арестово-Богдашевське — 5, Бистрич, Горинград і Воскодави — по 3 рази. Інші населені пункти (29 одиниць) згадуються у цьому дослідженні лише один-два рази. Увагу привертає також те, що значна частина цих поселень (12 назв — Горинград, Ясеничі, Верховськ, Омеляна, Янкевичі, Березовець, Микулин, Устє, Кленовичі, Глубочок, Франкополь, Більчаки) значиться у паспортах, які супроводжують наявні у дослідженні зразки усної народної творчості — веснянки, купальські пісні, жнивні пісні та колядки. Однак, зазначені населені пункти не є винятком, позаяк з цієї ж причини часто згадуються й інші поселення: Липки (13 разів із 19), Мареніно (8 разів із 12), Волька (8 разів із 9), Головин (6 разів із 8), Жалін (6 разів із 7), Збуж (6 разів із 6), Арестово-Богдашевське (5 разів із 5), Воскодави (3 рази з 3). Інакше кажучи, описовий етнографічний матеріал про конкретні народні календарні звичаї й обряди, вірування і забобони тощо, а також про інші ділянки традиційно-побутової культури (одяг, сімейну обрядовість та медицину) походить із незначної кількості населених пунктів Рівненського повіту, що засвідчують статистичні дані окремої таблиці (подаємо лише найчастіше згадувані у працях В. Доманицького поселення).

Отже, якщо з названих сіл вилучити Маринин, Вольку і Жалин, де, як уже знаємо, були записані лише фольклорні твори, то географія фіксації основного масиву етнографічних джерел звужується до семи поселень — Яполоті, Липок, Малинівки, Стовпина, Бечалі, Головина і Князь-села. Більше того, серед останніх тільки в Яполоті, Липках, Стовпині та Головині було зафіксовано етнографічний матеріал з усіх згаданих ділянок народної культури. Нарешті, серед цих населених пунктів найчастіше фігурує Яполоть — майже щодругий раз. Інакше кажучи, саме це село є тим осередком, де була зібрана більшість етнографічних джерел про календарно-побутову та сімейну обрядовість, традиційну медицину і зразки народного вбрання тощо.

Серед дослідників, котрі проживали в с. Яполоті колишнього Рівненського повіту безпосередньо

№ п/п	Назва поселення	Сучасний район	Народний календар	Народна медицина	Народний одяг	Сімейна обрядовість	Разом
1	Яполоть	Костопільський	47	19	6	12	84
2	Липки	Гощанський	19	3	2	2	26
3	Малинівка	Гощанський	16	4	—	8	28
4	Стовпин	Корецький	16	1	4	3	24
5	Маринин	Березнівський	12	—	—	—	12
6	Бечаль	Костопільський	11	1	5	—	16
7	Волька	—	9	—	—	—	9
8	Головин	Костопільський	8	4	3	1	16
9	Князь-село	—	8	2	—	3	13
10	Жалин	Костопільський	7	—	—	—	7

та збирали тут і в навколишніх селах різні етнографічні матеріали, відома нам лише одна особа — священик Василь Йосипович Абрамович. Різні записи цієї людини, датовані 1854 р., посіли належне місце серед рукописних матеріалів наукового архіву Російського географічного товариства. Опрацював та описав їх знаний російський етнолог Дмитро Зеленін. Маємо на увазі стислий переказ змісту аж чотирьох праць В. Абрамовича («Краткий обзор домашнего быта и промышленности совместно живущих на Полесье четырех народов разных племен, именно: крестьян, евреев, немецких колонистов и мазур»; «Простонародный полисский календарь»; «Собрание малороссийских пословиц»; «Этнографические сведения о Ровенском уезде»), поданих у загальному гаслі «Волинська губернія» [75]. Особливе враження на Д. Зеленіна справили матеріали праці «Этнографические сведения о Ровенском уезде», рукопис якої вчений вважав «цінним» [76]. Справді, відповідна оцінка не викликає сумнівів, оскільки саме в цьому рукописі йдеться про житло і господарські споруди, одяг і їжу, родильну, похоронну та весільну обрядовість.

Зіставивши описи різних культурних реалій (календарної обрядовості, одягу та сімейної обрядовості), наявні, з одного боку, в опублікованих працях і рукописах В. Доманицького, з іншого — в описах рукописів В. Абрамовича, зауважуємо не те що їхню подібність, а й однаковість чи навіть збіжність у буквальному розумінні цього слова. Інакше кажучи, В. Доманицький скористався етнографічними та фольклорними джерелами, які свого часу зібрав В. Абрамович, і на їхній основі підготував для видань НТШ у Львові два цікаві дослідження — «Народня медицина у Ровенському повіті на Волині» та «Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії». Інші рукописи В. Абрамовича уродженець Черкаського краю лише переписав, але через різні причини, мабуть, не встиг довести до такого стану, щоб можна було оголошувати їх в якомунебудь науковому виданні. Принаймні цей шлях появи обох згаданих публікацій у «Матеріялах» Товариства найкраще вписується в рамки однієї фрази, яка прозвучала у листі В. Доманицького до В. Гнатюка від 30 червня 1908 р.: «... Є у д[обродія] Науменка ціла шафа паперів, що перейшли до нього од колишнього Ю[го]-з[ападного] отдела Русск[ого] географ[ического] общества. Там величезна сила матеріалів, але ні сам д[обродій] Науменко, ніхто інший не знає, що там є. *Колись я трошки пробував був заглянути*, то набрів на цілі стоси писань Білецького-Носенка. Отже, *очевидно, там можуть бути багато речей ще з 30—50-[х] рр.*» (курсив автора. — *М. Г.*) [77].

Згадаймо ще одну обставину: аналізуючи праці В. Доманицького «Сучасні колядки і щедрівки» та «Народній календар у Ровенськім повіті...», було зауважено відсутність у них варіантів щедрівок із теренів Рівненського повіту, що дало нам змогу висловити попереднє припущення про однакову природу походження цього явища. Це міркування набуває обрисів незаперечної реальності, якщо зіставити зразки народної величальної обрядової поезії, наявні в наукових студіях уродженця с. Колодистого, із фольклорними творами рукописного джерела «Простонародный полисский календарь» В. Абрамовича. Точніше, на відміну від колядок, у дослідженні поліського священика щедрівки як жанр народної обрядової поезії зимового циклу відсутні зовсім. Два зразки народних творів, які В. Абрамович зачислив до «щедрівок» [78], насправді такими не є. Зокрема, народний твір «Ой на Лыци на Сытныци три писёмки написано...» [79], згідно із наявним стислим змістом, належить до простонародних колядок, а інший зразок народної поезії («Не плачъ Рахили, зря чада целы, не умираютъ, но пребываютъ» [80]) — до типових церковних коляд (збігається з початком відомої сучасної коляди «Не плач, Рахиле» [81]). Сказане, фактично, визнає й автор рукопису, зазначивши: «Остання щедрівка («Не плач, Рахиле». — *М. Г.*) (вона «у людей вищого стану»), так само як і колядки «на чисто слов'янському наріччі» складені, в часи унії, в Почаївській лаврі ієромонахами чину св. Василія Великого» [82]. Отже, у дослідженнях В. Доманицького «Сучасні колядки і щедрівки» та «Народній календар у Ровенськім повіті...» щедрівки із Волинської губернії відсутні тому, що вони не значаться серед фольклорних матеріалів у записах В. Абрамовича.

Нарешті доцільно з'ясувати останній суперечливий момент із досліджуваного питання. Зокрема, познайомившись із змістом нашої статті, допитливий читач мав би зауважити: серед опрацьованих та опи-

саних Д. Зеленіним рукописів В. Абрамовича відсутні етнографічні матеріали про народну медицину, тоді як В. Доманицький навіть опублікував на цю тему окрему наукову розвідку. Справді, цей факт є, але не більше, позаяк, як сподіваємося, все сказане раніше вже не викликає сумнівів стосовно однакового джерела походження відомостей, з одного боку, про недуги і народні засоби їх лікування, з іншого — про традиційну календарно-побутову і сімейну обрядовість, народний одяг тощо, тобто запозичення їх усіх із рукописів поліського священика. На нашу думку, відсутність цих матеріалів зумовила якась другорядна суб'єктивна причина, наприклад, невчасне їх повернення до «шафи паперів» В. Наумовича, і «завинив» у цьому саме В. Доманицький. Так думати дає нам підстави хоча б те, що працю «Народня медицина у Ровенському повіті…» В. Доманицький опублікував майже на ціле десятиліття раніше (в 1905 р.), ніж Д. Зеленін видав перший випуск «Описания рукописей Ученого архива…» (1914 р.). Інакше кажучи, В. Доманицький познайомився з рукописними матеріалами В. Абрамовича значно раніше, ніж російський етнолог. Але це вже ті другорядні нюанси, які можуть бути предметом окремої уваги.

Отож підведемо загальні підсумки.

По-перше, докладний аналіз фольклористичного та етнографічного доробку Василя Доманицького дає підстави стверджувати: Рівненський повіт Волинської губернії уродженець Черкащини ніколи не відвідував і місцеві народознавчі матеріали не збирав.

По-друге, основою його опублікованих етнографічних досліджень «Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії» та «Народня медицина у Ровенському повіті на Волині», а також рукописів, які нині зберігаються в архівах України (про одяг, сімейну обрядовість тощо), послужили польові джерела, які свого часу зібрав Василь Абрамович — священик поліського села Яполоті Рівненського повіту (нині Костопільського р-ну Рівненської обл.).

По-третє, з рукописами етнографічних матеріалів В. Абрамовича В. Доманицький міг познайомитися лише під час праці в редакції часопису «Киевская старина». Згідно з відомостями самого вченого, він частково вивчав папери колишнього Південно-західного відділу Російського географічного товариства, які наприкінці XIX ст. були власністю редактора журналу «Киевская старина» В. Науменка.

По-четверте, зважаючи на те, що всі рукописні матеріали В. Абрамовича датовані 1854 р., це автоматично поглиблює майже на півстоліття описані у працях В. Доманицького «Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії» та «Народня медицина у Ровенському повіті на Волині» культурні реалії. Або ще іншими словами: «Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії» є давнішим за походженням, ніж етнографічні матеріали аналогічного характеру у записах М. Дікарєва, І. Франка, Ф. Колесси, М. Зубрицького, В. Шухевича, А. Онищука та інших українських етнологів кінця XIX — перших десятиліть XX ст.

По-п'яте, якщо зважати на те, що абсолютна більшість етнографічних матеріалів «Народнього календаря у Ровенськім повіті…» походить із Яполоті та інших сусідніх поліських сіл, то маємо всі підстави вважати: описані у цьому дослідженні реалії річного кола стосуються лише традиційно-побутової культури поліщуків. Інакше кажучи, назва В. Абрамовича «Простонародный полисский календар» точніше відображає зміст праці, ніж назва, яку дав їй В. Доманицький.

1. *Доманицький В.* Народній календар у Ровенськім повіті Волинської губернії / Василь Доманицький // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 62—89.
2. *Гнатюк В.* Від редакції / Володимир Гнатюк // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. [V].
3. *Климец Ю.Д.* Календарные обычаи и обряды / Ю.Д. Климец, Л.И. Минько // Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. — Минск, 1987. — С. 48—61 ; *Бондарчик В.К.* Полесье в историографических исследованиях и источниках / В.К. Бондарчик, Е.И. Матейко // Полесье. Материальная культура. — К., 1988. — С. 8—27.
4. *Курочкін О.В.* Новорічні свята українців: традиції і сучасність / О.В. Курочкін. — К., 1978. — С. 11, 46, 62 ; *Климець Ю.Д.* Купальська обрядовість на Україні / Ю.Д. Климець. — К., 1990. — С. 14, 70.
5. *Курочкін О.В.* Новорічні свята українців… — С. 11.
6. *Ковальчук Н.А.* Календарні звичаї та обряди Рівненського Полісся: локальна специфіка та трансформації (XX — початок XXI ст.) : автореф. дис. … канд. іст. наук / Ковальчук Надія Анатоліївна. — К., 2008. — С. 6.
7. *Пархоменко Т.* Календарні звичаї та обряди Рівненщини : матеріали польових досліджень / Тетяна Пархоменко. — Рівне, 2008. — С. 5—6.

8. *Глушко М.* Тетяна Пархоменко. Календарні звичаї та обряди Рівненщини. Рівне: Видавець Олег Зень, 2008. 199 с. : іл., ноти [Рец.] / Михайло Глушко // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 465—471.
9. Невтомний робітник на рідній ниві: Василь Миколайович Доманицький (До 100-річчя від часу смерті): науково-допоміжний біобібліографічний покажчик / уклад. Л.Т. Демченко, Н.В. Адешелідзе ; авт. вст. статті, наук. ред. В.Т. Поліщук. — Черкаси, 2010. — С. 46—53.
10. *Рутковська О.* Фольклористичні та етнографічні праці Василя Доманицького (До 125-річчя від дня народження вченого) / Ольга Рутковська // Народна творчість та етнографія. — 2002. — № 3. — С. 45—48 ; *Несен І.І.* Збирачі етнографічної ниви: краєзнавча діяльність Василя Доманицького / І.І. Несен // Музейна справа на Житомирщині: історія, досвід, проблеми : науковий збірник «Велика Волинь». — Житомир, 2005. — Т. 33. — С. 373—380.
11. *Крамаренко М.* Різдвяні сьвятки в станиці Павлівській Єйського оддїлу, на Чорноморії / М. Крамаренко // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1895. — Т. І. — С. 1—24.
12. *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю / Іван Франко // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 160—218. Календарної обрядовості стосується безпосередньо IX розділ цієї праці (у виданні він помилково названий десятим) — «Народнїй календар» (с. 203—210).
13. *Колесса Ф.* Людові віруваня на Підгірю. В с. Ходовичах Стрийського повіту / Філярет Колесса // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 76—98.
14. *Зубрицький М.* Народнїй календар, народні звичаі і повірки, привязані до днів в тиждни і до рокових сьвят. (Записані у Мшанцї, Староміського повіту і по сусідніх селах) / М. Зубрицький // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
15. *Дикарев М.* Народний календар Валуйського повіту (Борисівської волости) у Вороніжчинї. Записано від Наталї Дикаревої, Петра Короля, Гальки Мироненкової, Гальки Михайленкової, Віри і Петра Тарасевських і др[угих] / М. Дикарев // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1905. — Т. VI. — С. 114—204.
16. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4 / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1904. — Т. VII. — С. 1—271.
17. *Онищук А.* Народний календар. Звичаї й віруваня привязані до поодиноких днів у році, записав у 1907—10 р[оках] в Зеленици, Надвірнянського пов[іту] … народ[ний] учитель / Антін Онищук // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 1—61.
18. *Несен І.І.* Збирачі етнографічної ниви… — С. 374.
19. Там само. — С. 378.
20. Там само. — С. 379.
21. *Рачковський Г.* Поселення Середнього Полісся (середина XIX — середина XX ст.) / Григорій Рачковський // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 74.
22. *Матушевський Ф.* В роковини смерти друга-товариша (28—VIII—1910) / Ф. Матушевський // Чистому серцем. Пам'яти Василя Доманицького / перевидання В. Мовчана. — Черкаси, 2010. — С. 46.
23. Киевская старина. — 1899. — Т. LXVI. — Кн. 3 (сентябрь). — Отд. II. — С. 134—136; 1900. — Т. LXX. — Кн. 3 (сентябрь). — Отд. II. — С. 142—145; Т. LXXI. — Кн. 1 (октябрь). — Отд. II. — С. 60; 1901. — Т. LXXII. — Кн. 2 (февраль). — Отд. II. — С. 125—126.
24. Листи Василя Доманицького // Листування Михайла Грушевського / ред. Л. Винар ; упоряд. Г. Бурлака, Н. Лисенко. — К.; Нью-Йорк ; Париж ; Львів ; Торонто, 2006. — С. 347, 391 (Серія: Епістолярні джерела Грушевськознавства ; Т. 3).
25. *Доманицкий В.* Историко-этнографические мелочи из материалов З. Доленги-Ходаковского / В. Доманицкий // Киевская старина. — 1904. — Т. LXXXVI. — Кн. 3 (сентябрь). — Отд. II. — С. 86—89 ; *Його ж.* Піонер української етноґрафії (Зоріан Доленґа-Ходаковский) / Василь Доманицький // Записки Наукового Товариства имени Шевченка. — Львів, 1905. — Т. LXV. — Кн. III. — С. 1—43.
26. *Франко І.* Передмова [до книжки: «Посмертні писання Митрофана Дикарєва з поля фольклору й міфології». Львів, 1903] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К., 1981. — Т. 34: Літературно-критичні праці (1902—1905). — С. 466.
27. *Доманицкий В.* Песни о Нечае (Новые варианты и литература песни) / В. Доманицкий // Киевская старина. — 1905. — Т. LXXXVIII. — Кн. 1 (январь). — Отд. I. — С. 66—88.
28. *Доманицкий В.* Баллада о Бондаривне и пане Канёвском (Новые варианты и литература песни) / В. Доманицкий // Киевская старина. — 1905. — Т. LXXXVIII. — Кн. 3 (март). — Отд. I. — С. 480—494.
29. *Доманицький В.* Сучасні колядки і щедрівки / Василь Доманицький // Доманицький В. З науково-творчої спадщини. Статті, нариси, рецензії : у 2-х кн. — Черкаси, 2010. — Кн. 1. — С. 99—129.
30. *Доманицкий В.* Песни о Нечае… — С. 73—87.
31. Там же. — С. 73.
32. Там же. — С. 87.
33. *Доманицкий В.* Баллада о Бондаривне… — С. 484—494.
34. Там же. — С. 481—482.
35. *Доманицький В.* Сучасні колядки і щедрівки. — С. 99.
36. Там само. — С. 101.
37. Там само. — С. 105.
38. Там само. — С. 107.

39. Там само. — С. 111.
40. Там само. — С. 113, 114.
41. *Доманицкий В*. Сельская сатира / В. Доманицкий // Киевская старина. — 1902. — Т. LXXVII. — Кн. 5 (май). — Отд. II. — С. 88—93.
42. *Доманицкий В*. Венчание вокруг «дижи» (Случай двукратного венчания одной и той же четы) / В. Доманицкий // Киевская старина. — 1901. — Т. LXXII. — Кн. 2 (февраль). — Отд. II. — С. 72—74).
43. *Доманицький В*. Народня медицина у Ровенському повіті на Волині / В. Доманицький // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1905. — Т. VI. — С. 100—107.
44. *Д[оманицкий] В*. По поводу одной мнимо-народной песни о панщине и повстанье / В. Доманицкий // Киевская старина. — 1905. — Т. LXXXIX. — Кн. 2 (май). — Отд. II. — С. 156—157.
45. *Доманицький В*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 124—129.
46. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 83, 84, 85—86, 87 ; *Його ж*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 101—102, 105—107, 111, 113—114.
47. *Доманицький В*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 105—107.
48. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 85—86.
49. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 84 ; *Його ж*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 101.
50. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 84 ; *Його ж*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 101—102.
51. *Доманицький В*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 111 ; *Його ж*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 86—87.
52. *Доманицький В*. Сучасні колядки і щедрівки. — С. 113.
53. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 85.
54. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали (1871—1989) / упоряд. Я. Дашкевич, О. Купчинський, М. Кравець, Д. Пельц, А. Сисецький. — Львів, 1998. — С. 41.
55. *Д[оманицький] В*. Григорова Е.Н. Т.Г. Шевченко, біографія для юношества / В. Д[оманицький]. — Москва, 1896. — 34 с. + 4 рис. // Записки Наукового Товариства имени Шевченка. — Львів, 1898. — Т. XXI. — Кн. I. — С. 27—29.
56. Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі — ЦДІА України у м. Львові), ф. 309, оп. 1, спр. 2268, арк. 57—57 зв.
57. Там само. — Арк. 41.
58. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали… — С. 87—88. До речі, під текстом листа олівцем синього кольору іншою рукою (мабуть, В. Гнатюка) написано: «Написати до Номиса через Тимченка» (ЦДІА України у м. Львові), ф. 309, оп. 1, спр. 2268, арк. 41 зв.).
59. Листування Михайла Грушевського / ред. Л. Винар ; упоряд. Р. Майборода, В. Наулко, Г. Бурлака, І. Гирич. — К.; Нью-Йорк ; Париж ; Львів ; Торонто, 2001. — С. 170—171 (Серія: Епістолярні джерела Грушевськознавства. — Т. II).
60. Листи Василя Доманицького. — С. 320.
61. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали… — С. 125.
62. http://www.lnu.edu.ua/istoryky/franko-letters/1629/1629_0477.jpg.
63. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали… — С. 125; http://www.lnu.edu.ua/istoryky/franko-letters/1629/1629_0477.jpg.
64. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали… — С. 183—184; ЦДІА України у м. Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 2268, арк. 64—65 зв.
65. *Несен І. І*. Збирачі етнографічної ниви… — С. 374—375, 377—378.
66. Там само. — С. 374—375.
67. Там само. — С. 377—378.
68. *Доманицький В*. Народня медицина у Ровенському повіті… — С. 100—107.
69. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті… — С. 62—89.
70. Там само. — С. 89.
71. *Єфремов С*. Чистеє серце / Сергій Єфремов // Чистому серцем. Пам'яти Василя Доманицького / перевидання В. Мовчана. — Черкаси, 2010. — С. 23 ; *Матушевський Ф*. В роковини смерти друга-товариша… — С. 38, 41—42 ; *Білоусенко О*. Трудовник ідеї / О. Білоусенко // Чистому серцем. Пам'яти Василя Доманицького / перевидання В. Мовчана. — Черкаси, 2010. — С. 29 та ін.
72. *Несен І.І*. Збирачі етнографічної ниви… — С. 374—375.
73. Там само. — С. 377—378.
74. *Доманицький В*. Народня медицина у Ровенському повіті… — С. 100—107.
75. *Зеленин Д.К*. Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского географического общества / Д.К. Зеленин. — Петроград, 1914. — Вып. 1. — С. 273—279, 306—316.
76. Там же. — С. 316.
77. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали… — С. 184.
78. *Зеленин Д.К*. Описание рукописей Ученого архива… — Вып. 1. — С. 278
79. Там же.
80. Там же. — С. 279.
81. Колядки і щедрівки / упоряд., вст. стаття, прим. М.С. Глушка. — К., 1991. — С. 183.

82. *Зеленин Д.К.* Описание рукописей Ученого архива... — Вып. 1. — С. 279.

Mykhailo Hlushko

WHO HAD RECORDED «NARODNY CALENDAR U ROVENSKIM POVITI VOLYNSKOYI HUBERNIYI»?

On the basis of analytic studies in scientific heritage and creative course by Vasyl Domanytsky the author has proved, that the scholar had never visited Rivne County of Volhynia province and thus gathered no ethnographical and folklore materials there. His «Narodny calendar u Rovenskim poviti...» and other ethnographic works, concerned with traditional culture of inhabitants of the region, the scientist had prepared on the ground of ethnographic sources, gathered by Vasyl Abramovych — a clergyman of Yapoloti village, now Kostopil district, Rivne region.

Keywords: ethnology, folklore, traditional culture, Polissia of Ukraine, Vasyl Domanytsky, Vasyl Abramovych.

Михаил Глушко

КТО ЖЕ ЗАПИСАЛ «НАРОДНЫЙ КАЛЕНДАРЬ В РОВЕНСКОМ УЕЗДЕ ВОЛЫНСКОЙ ГУБЕРНИИ»?

На основе анализа научного наследия и творческого пути Василия Доманицкого доказывается: исследователь никогда не посещал Ровенский уезд Волынской губернии, соответственно не собирал этнографические и фольклорные материалы на его территории. «Народный календарь в Ровенском уезде...» и ряд других этнографических работ, посвященных традиционно-бытовой культуре населения этого края, ученый подготовил на основе народоведческих источников, собранных в середине XIX в. Василием Абрамовичем — священником села Яполоть, ныне Костопольского района Ровенской области.

Ключевые слова: этнология, фольклористика, традиционная культура, Полесье Украины, Василий Доманицкий, Василий Абрамович.

Євген ЛУНЬО

ГОЛОВНИЙ КОМАНДИР УПА РОМАН ШУХЕВИЧ У ФОЛЬКЛОРНІЙ ПРОЗІ ЯВОРІВЩИНИ

Із великого масиву повстанського героїчного епосу, що його автор записав на Яворівщині, виділено й проаналізовано тематичну групу мотивів про Головного командира УПА Романа Шухевича. Переважна більшість цих творів виникла й стала активно побутувати вже в часи відновленої у 1991 р. української державності, оскільки тепер з'явилися сприятливі для цього умови. Майже усі зафіксовані у цій місцевості народні оповідання про Р. Шухевича виводяться із поетичного вимислу, що засвідчує вагоме суспільно-політичне й художньо-естетичне значення цієї особи. Сам генерал постає в образі опоетизованого й уславленого національного героя — ідеалізованого борця за самостійну Україну, улюбленця широких народних мас.

Ключові слова: повстанський героїчний епос, народні оповідання, національний герой, Р. Шухевич, ОУН, УПА, Яворівщина.

© Є. ЛУНЬО, 2011

Оскільки на сьогодні Головний командир УПА генерал Роман Шухевич — «Тарас Чупринка» викликає зацікавлення різних науковців, передовсім істориків, спочатку варто з'ясувати два питання. Перше — відмінність в істориків і фольклористів специфіки предмету дослідження при одному і тому ж об'єкті (у нашому випадку — особа Р. Шухевича). І друге — проблема інтегральної співпраці між дослідниками історії та фольклору.

Для перших Р. Шухевич — постать реально-історична і виводиться на основі дійсних фактів, конкретних подій, документів, правдивих свідчень, точних дат, чисел. При цьому одне з важливих завдань — відділити факти правдиві, дійсні від неточних, помилкових, а навіть і сфальсифікованих. Тим часом другі досліджують цю особу у текстах усної народної творчості, не маючи права у них втручатися, коригувати чи доповнювати. При цьому розглядається як логічно-смислова, так і психологічна інтерпретація Р. Шухевича у народному середовищі у специфічний, притаманний лише фольклорові спосіб відображення й оцінювання дійсності. Ця специфіка серед іншого полягає в органічному поєднанні міфологічного світосприйняття, яке у фантастичних образах творить ілюзорну дійсність, із світосприйняттям історичним, що у своїй суті є більш аналітичним і критичним, здатним виразніше розмежовувати реальний досвід і фантастичну уяву [1].

Зазвичай вважають, що міфологічна уява і мислення притаманні лише архаїчним, казковим пластам усної народної творчості, проте, як слушно зазначає польський вчений Діонізіуш Чубала, світ все ще не відвернувся від магічно-міфологічного мислення й світосприйняття. Міфологізм у дещо модифікованій формі й сьогодні присутній у масовій народній культурі, мотивуючи при цьому людські погляди та вчинки [2]. Зустрічаємо його, зокрема, й у повстанській усній словесності.

Звідси фольклорна біографія Р. Шухевича закономірно має дві складові: історичні факти й поетичний вимисел. І власне цей останній, як явище духовної культури нації, є більш значимим і цікавим предметом дослідження фольклористів. Важливо буде простежити, яким чином і якою мірою постать Р. Шухевича активізувала творчу уяву народних мас, які суспільно-політичні та моральні цінності генерувала у процесі свого художнього осмислення, яке місце відвів народ для цього героя у скарбниці власної поетичної пам'яті.

Що ж до питання взаємодії між дослідниками історії й фольклору, то воно й далі залишається проблематичним. Ще й сьогодні історики у багатьох випадках схильні розглядати фольклор передовсім як додаткову фактологічну базу історичного характеру й недооцінювати явищ поетичної фантазії. Тим часом ці останні, — як вказує дослідник історико-героїчного епосу Василь Сокіл, — будучи виражені у знаковій системі з глибинною семантикою, після її «розшифрування» істотно допомагають усвідомити суттєві закономірності історичного процесу з погляду народу [3]. Отож без них неможливо адекватно окреслити у цьому процесі роль і місце окремих осіб. Недаремно ж бо авторитетний історик Ярослав Дашкевич наголошує, що у зв'язку з вивченням життя і діяльності такої видатної постаті в історії України, як генерал Р. Шухевич, виникає ряд питань, відповіді на які необхідно отримати не лише від науковців-істориків, але також зрозуміти ставлення до нього широкого кола і прихильників, і ворогів [4]. Зрозуміло, що найбільш відповідно думка народного загалу виражена саме у його уснопоетичному слові.

Про національно-визвольні чини під проводом ОУН та УПА в народному середовищі виникла й побутує надзвичайно велика кількість усної словесності. За твердженням найбільш авторитетного у цій ділянці вченого Григорія Дем'яна, самих лише зразків оповідного фольклору є мільйони [5]. Якщо пісенні тексти значною мірою і зібрані, й досліджуються, то повстанській прозі все ще приділяється явно недостатньо уваги.

Що стосується оповідних творів про Р. Шухевича (зауважимо, що сюди не включаємо спогадів як літературно-публіцистичного явища), то спеціально цим питанням займався фактично лише Г. Дем'ян. З-під його пера з'явилася змістовна стаття «Український народ про генерала Романа Шухевича — «Тараса Чупринку» [6], у якій також подано, поряд із кількома піснями, і низку народних оповідань та переказів про цю особу. Водночас окремі зразки фольклорної прози, в яких у ширшому чи вужчому плані йдеться про Головного командира УПА, зустрічаємо у виданнях Г. Дем'яна «Генерал УПА Олекса Гасин — «Лицар» [7], «Степан Бандера і його родина в народних піснях, переказах, спогадах» [8]. Для науки вони цікаві тим, що подають Р. Шухевича у його взаєминах з іншими визначними постатями визвольної боротьби.

Зазначимо, що дану тему ми вже опрацьовували у статті «Постать Романа Шухевича в оповідному фольклорі Яворівщини» [9], але вона, будучи призначеною для видання історичного характеру, позначена відповідною специфікою, і при цьому не весь наявний фактичний матеріал була змога розглянути. А ще останнім часом нам вдалося записати низку нових цікавих творів вказаної тематики, які варто також проаналізувати.

У нашій статті розглядаємо прозові фольклорні тексти про «Тараса Чупринку» — Р. Шухевича, які ми упродовж останніх п'ятнадцяти років зафіксували на Яворівщині у контексті ширшого проекту польових досліджень «Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидів». З цього проекту вже з'явився друком перший том [10], наступні чекають своєї черги.

Яворівщина, як терен наших фольклорних записів — це, з одного боку, типова місцевість Західної України, де так само активно й масово, як і в інших частинах Галичини й Волині, вирувала визвольна боротьба. З іншого боку — Яворівщина в народному середовищі усвідомлює себе краєм, де народився і провів дитинство Р. Шухевич. Цей останній фактор є певним своєрідним і потужним імпульсом фольклорного осмислення постаті Головного командира як у кількісному, так і в якісному плані.

Отже до цього часу ми записали чотирнадцять оригінальних зразків. Сюди не включаємо твори похідні, які ще не сформувалися і, можливо, вже й не сформуються у автономні сюжетні тексти, а побутують лише у формі згадки, повідомлення. Вже сама лише кількісна характеристика наших матеріалів дає підстави зробити деякі вагомі висновки. Найперше слід констатувати, що за мірками сучасного стану фольклорних фіксацій на такій малій території — це немало, а навіть досить багато. Це красномовно свідчить про значущість постаті Р. Шухевича в ідейно-політичному світогляді широких мас людей, а також креативну імпульсивність цієї особи у психоемоційному художньо-поетичному бутті народу.

Маємо також підстави міркувати, що з усією ймовірністю цих творів навіть на Яворівщині було чи ще й досі є більша кількість, ніж нам відомо, оскільки не вважаємо свої польові обстеження цілком вичерп-

ні. На жаль, чимало учасників чи очевидців збройної боротьби — основних творців і носіїв фольклору про Р. Шухевича, відійшли у засвіти ще до того, ніж ми мали змогу з ними зустрітися.

Потрібно теж зазначити, що в загальноукраїнському масштабі у народному середовищі побутує досить багато текстів фольклорної прози, які все ще не стали об'єктом фіксації і дослідження науковців. Записування цих матеріалів — справа нелегка, бо не всі вони лежать на поверхні, частина їхніх носіїв і через поважний вік, і через послаблену пам'ять стали пасивними носіями уснопоетичної традиції, проте при наполегливій праці ще можна осягнути плідних результатів. Отож це завдання для фольклористів все ще є актуальним і перспективним.

Основна частина зібраної нами фольклорної прози про Р. Шухевича належить до жанру народного оповідання історичного характеру. За визначенням — це образні розповіді про важливі й цікаві події відносно недавнього часу, учасником або очевидцем яких був сам оповідач. Отже наші респонденти, як вони стверджують, особисто бачили чи контактували з Головним командиром УПА. Звідси їхні розповіді ведуться від першої особи, є досить колоритними, емоційними, з широкою гамою конкретики, що є підтвердженням достовірності сказаного. Зустрічаються також і перекази про Р. Шухевича. Більшість з них є похідними від згаданих народних оповідань і побутують паралельно з ними. Їхні носії переказують розповіді своїх знайомих, сусідів, родичів — осіб старшого покоління, додаючи також інформацію про них. При цьому основний текст стається дещо стягненим, сюжет модифікованим, скороченим.

Прикметно, що в аналізованих народних оповіданнях і переказах зустрічаються і деякі жанрові ознаки історико-героїчної легенди. Це, зокрема, часткова або повна відсутність конкретно-історичного зазначення часу, в деяких випадках — місця, наприклад, звідки прибув і куди далі подався Р. Шухевич, інших деталей, огортання героя ореолом таємничості, невідомості. Це, у свою чергу, дає змогу широко застосовувати характерні для легенди міфопоетичні прийоми героїзації та ідеалізації головного персонажа. Можемо говорити, що при цьому маємо можливість спостерігати цікавий процес жанрової дифузії, тобто змішування народного оповідання і переказу з легендою.

І, на кінець, про Р. Шухевича побутують і так звані урбаністичні або модерні легенди, до яких відносять оповіді-повідомлення, оповіді-сенсації, оповіді-чутки [11].

Отже, слід констатувати цікаве й оригінальне явище сучасної усної словесності, коли історична постать досить інтенсивно осмислюється одночасно в усіх жанрах неказкової прози. Це, знову ж таки, яскраво свідчить про неабияку ідейно-політичну значимість й художньо-поетичний потенціал Головного командира УПА в народному середовищі. Водночас у плані ширшому — це говорить про особливо активне й об'ємне побутування повстанського тематичного пласту у сучасному фольклорі.

Твори, що їх тут розглядаємо, відзначаються різноманітністю мотивів. Найбільш об'ємний з них «Шухевича переправляють по зв'язку»[1]. Подібним до нього є мотив «Шухевича кілька разів переправляють за кордон»[2]. Наступні мотиви: «Шухевич надихає упівців перед боєвим рейдом»[3], «Шухевич проводить нараду з підпільниками»[4], «Особиста охорона Шухевича супроводжує його лісовою дорогою»[5], «Шухевич малює портрет зв'язкової УПА»[6], «Шухевич заплітає зв'язковій у косу естафету»[7], «Чупринка» призначає повстанця штабним кур'єром»[8], «Шухевич з вдячності тисне руку підпільникові»[9],

[1] Зап. Є. Луньо 5.07.2005 р. у с. Чорнокунці Яворівського р-ну Львівської обл. від Савки Михайла, 1929 р. н., 7 кл.

[2] Зап. Є. Луньо 30.07.2001 р. у м. Львові від Василька Григорія, 1920 р. н., 7 кл.

[3] Зап. Є. Луньо 16.05.2003 р. у м. Яворові Львівської обл. від Лопачака Богдана, 1923 р. н., 10 кл.

[4] Зап. Є. Луньо 10.03.1995 р. у с. Залужжя Яворівського р-ну від Манько Ганни, 1934 р. н., 7 кл.

[5] Зап. Є. Луньо 23.05.2008 р. у м. Яворові Львівської обл. від о. Богдана Гнатиська, пароха церкви св. Юра, 1935 р. н., уродженця с. Татаринів Городоцького р-ну.

[6] Зап. Є. Луньо 6.06.2008 р. у с. Мальчиці Яворівського р-ну Львівської обл. від Яринич Анни, 1929 р. н., 7 кл., уродженки с. Страдч.

[7] Зап. Є. Луньо 20.08.2008 р. у с. Велике Поле Яворівського р-ну Львівської обл. від Федик Софії, 1928 р. н., 7 кл., уродженки с. Велике Поле, проживає у м. Львові.

[8] Зап. Є. Луньо 28.10.2008 р. у с. Рясна Руська Яворівського р-ну Львівської обл. від Іванишина Івана, 1926 р. н., 7 кл.

[9] Зап. Є. Луньо 6.11.2008 р. у с. Жорниська Яворівського р-ну Львівської обл. від Паленика Дмитра, 1927 р. н., 7 кл., уродженця с. Чоловичі на Городоччині.

«Підпільниця доставляє Шухевичеві таємну пошту» [12], «Роман Шухевич концертує у Яворові» [10], «Дядько був особистим радистом Шухевича» [11]. Хоча прямо й не стосуються Головного командира УПА, але опосередковано характеризують його особу мотиви: «Зв'язковий переносить пакет від самого Шухевича» [12], «Дівчина сиділа в одній камері разом з дружиною Шухевича» [13].

Аналіз усіх цих мотивів показує, що вони по своїй суті є реалістичними, виводяться із життєво можливих обставин і в жодному з них не зустрічаємо якихось фантастичних елементів. Усі представлені в текстах події є досить звичними, навіть типовими для часів підпільної і збройної боротьби. З подібними подіями чи випадками безпосередньо були пов'язані сотні тисяч людей, заанґажованих до відвоювання своєї національної державності. На місці тих, що бачили і спілкувалися з Р. Шухевичем, міг бути кожен з них. Отож правда художня тут гармонійно співвідноситься з правдою історичною, а це в особливий спосіб підсилює достовірність розповіді. А ще дозволяє органічно вже на підсвідомому рівні сприймати й інтерпретувати особу Р. Шухевича саме як народного героя, як близького і зрозумілого, як свого рідного в ідейно-світоглядній та художньо-поетичній системі широких народних мас. Зазначимо, що народність — це основна і найбільш потужна у своїх виражальних можливостях категорія фольклору.

Що ж до історичної основи розповіді, то, як ішлося попередньо, кожна з них взята окремо, є вірогідною, могла відбуватися насправді. Проте, коли їх усіх разом спроектувати на Яворівщину, то вони з усією ймовірністю є поетичною фікцією. Зазначимо, що у цьому питанні не можемо говорити категорично, оскільки на основі відомих науці документів і матеріалів цього не можна однозначно ані підтвердити, ані заперечити. Отож наші висновки головним чином ґрунтуються на логічних міркуваннях.

У наших дев'яти текстах, які стосуються Яворівщини, сказано, що Р. Шухевич за час від німецької окупації і до своєї загибелі перебував у цій місцевості кільканадцять разів.

З огляду на те, що Яворівщина у порівнянні з усією іншою територією воюючої України є досить малою частиною, логічно не випадає, аби Головний командир УПА тут перебував так часто. Крім цього, людині на такому високому посту, з одного боку, було б просто недоцільно, а з іншого — небезпечно постійно переміщатися, рейдувати, переходити кордони, наражаючи себе на неабияку небезпеку.

Отже, ці та деякі інші міркування, про які згадуємо, дають нам підстави стверджувати, що фольклорна прив'язка Р. Шухевича до Яворівщини є звичайним поетичним моделюванням. Звідси цікавою буде спроба розкрити мотивацію і природу цього вимислу, а також простежити, яке ідейно-художнє навантаження воно несе.

На окреслені завдання певне світло проліє нам ретельний розгляд питання виникнення наших творів. І самі тексти, і примітки та коментарі респондентів засвідчують, що у нашому випадку цей процес є досить своєрідним і нетрадиційним. Зазвичай народні оповідання з'являються небавом після події, випадку, що лягли в основу твору. Тобто побачене у часовому аспекті без зволікань безпосередньо стає імпульсом до його поетичного осмислення.

У нашому ж випадку творчий акт має інший характер. Тут між моментом, коли відбулася подія і коли її художня інтерпретація оформилася у самодостатній фольклорний твір — минуло кілька десятиліть.

Шість з наявних у нас зразків виникли аж тоді, коли у їхніх творців появилася можливість побачити портрет героя. Респондентка Марія Бик про це вказує: «І вже пізніше, за України, як я побачила портрет Шухевича, то я його впізнала, тоді то був ніхто інший, іно він. Ті самі очі, той сам ніс». У тексті Ганни Манько зазначено: «Я на нього дивилася, мужчина був то років може сорок п'ять — сорок. Коли я тепер дивлюся на знимку Шухевича — мені все здається, що то він». Розповідач Богдан

[10] Зап. Є. Луньо 10.06.2008 р. у м. Львові від Галущак Оксани, 1928 р. н., осв. вища, уродженки м. Яворова.

[11] Зап. Є. Луньо 14.05.2006 р. у с. Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. від Клюса Василя, 1932 р. н., осв. вища.

[12] Зап. Є. Луньо 14.06.2001 р. у с. Бунів Яворівського р-ну Львівської обл. від Хомина Степана, 1928 р. н., 7 кл. Проживає у м. Львові.

[13] Зап. Є. Луньо 23.08.2006 р. у селищі Краковець Яворівського р-ну Львівської обл. від Гаврилечко Марії, 1926 р. н., 7 кл.

Лопачак, відвідуючи у 1988 р. брата у Бельгії, побачив там книгу про Р. Шухевича: «Я іно подивився на портрет — я зразу впізнав, що то Роман Шухевич тоді перед нами виступав». Три інші зразки остаточно оформилися у фольклорні тексти також лише на поч. 1990-х рр. після проголошення української державності. Один з розповідачів у примітці про це зазначив: «Перше я про то нікому навіть не згадував, бо то були такі часи, іно аж тепер вже стало можна розказувати».

Портрет (у значенні фото чи малярська або скульптурна репродукція), як художня деталь у тексті несе досить значиме кількапланове навантаження. Найперше він виконує роль ідентифікатора особи генерала УПА. Далі, активізуючи фольклорну пам'ять, служить імпульсом творчого процесу, що веде до виникнення художнього твору. Водночас у сенсі узагальнюючому, а навіть символічному, портрет виступає отим знаком, який говорить нам про настання для українців політичної свободи. Люди одержали, образно кажучи, можливість черпати духовні й моральні цінності із тих сторінок національної історії, які були, за влучним окресленням однієї пісні, «під московським караулом у тюрмі».

Аналізовані нами народні розповіді про Р. Шухевича становлять яскравий і велемовний приклад того, як політична свобода, основною запорукою якої є передовсім власна державність, сприяє духовному розкріпаченню й росту і окремої людини, і усієї нації. Як вона створює умови і надає імпульс до творчості, до мистецької самореалізації.

Саме лише проголошення національної державності у 1991 р. негайно породило в українському фольклорі унікальне явище, своєрідний «ренесанс» — повторний динамічний розвиток повстанської тематики. Зразки, що про них ведемо мову у цій статті, це лише невеличка, але органічна частина усього багатожанрового масиву новотворів останніх років. Саме тому найбільший дослідник повстанського пісенного фольклору Григорій Дем'ян окреслив часові рамки цього явища 1940—2000 рр., зазначивши, що нові його зразки без сумніву триватимуть і далі [13]. Примітно, що інформація про це простежується не лише при розгляді творчого процесу, але й можемо натрапити на неї й у самих текстах недавно постали зразків. Наприклад, у зачині однієї пісні співається:

Це було так давно, пів століття назад,
Як ще хлопці по лісі ходили.
(«Це було так давно, пів століття назад»)[14].

Наскільки нам відомо, подібні явища не зустрічалися ані в українському фольклорі попередніх епох, ані у фольклорі інших народів. Крім сприятливого впливу політичної свободи, воно також спричинене й ще одним вагомим фактором. Йдеться про те, що пережите й побачене народом у часи збройної боротьби під проводом ОУН та УПА залишило у його свідомості надзвичайно глибокі враження, міцно закарбувало їх у психоемоційному коді. Їх не змогли викорінити ні час, ні тим більше радянська ідейно-пропагандивна машина з її доволі численними методами й засобами «промивання мізків». Безсилим виявилися й репресивні заходи окупаційної влади. Усі ці враження надійно зберігалися у народній пам'яті, і як тільки з'явилася слушна нагода — вони знову через своє художнє вираження активно включилися у подальшу реалізацію національної ідеї.

Представлений у цій статті матеріал показує, як пам'ять українського народу, особливо її поетична складова, широко відкрита для тих найвищих гуманних цінностей, які сконцентровані в ідеології націоналізму.

Говорячи про процес виникнення аналізованих творів, не можна оминути увагою ще одних цікавих фактів. Як зазначено безпосередньо у текстах, розповідачі Михайло Савка і Григорій Василько про те, що вони контактували із самим Р. Шухевичем, довідалися від своїх зверхників. Звісно, що тереновий кур'єр чи місцевий провідник з конспіративних засад теж не могли знати, що спілкуються з «Тарасом Чупринкою», адже навіть особистий охоронець Головного командира УПА Михайло Заєць — «Зенко», який ще від весни 1945 р. його охороняв, довідався, що це Р. Шухевич лише влітку 1949 р. [14]. Вони просто творили, як кажуть, живу легенду. Перед нами ще одне оригінальне явище у генезі повстанської фольклорної прози. Специфічні умови збройної боротьби, що, з одного боку, вимагали вагомої ідеологічно-пропагандивної підтримки, а з іншого — дотримання вимог конспірації, творили нововчасне об'єктивне підґрунтя для суб'єктивної поя-

[14] Зап. Є. Луньо 16.11.1993 р. у с. Залужжя Яворівського р-ну Львівської обл. від самодіяльного художнього колективу «Відродження».

ви поетичного вимислу. У ході своїх польових досліджень ми також зафіксували факти, коли підлеглим говорили, що в особі невідомого командира чи провідника вищого рангу вони спілкувалися із самим Степаном Бандерою, і пізніше це спричинялося до появи фольклорного твору. Так, у с. Чернилява на Яворівщині побутує вже переказ про їхню жительку, що була зв'язковою самого Степана Бандери[15].

Згадане явище засвідчує, що у повстанському середовищі дуже добре розуміли усю вагу і роль художнього слова в ідейно-політичному протистоянні, відчували динаміку фольклоротворчих процесів, а звідси успішно могли їх ще більше активізувати й скеровувати у потрібне ідейно-тематичне русло.

Із нашого попереднього твердження, що із проголошенням державності відбувся «ренесанс» фольклоротворчості на повстанську тематику, в тому числі й про Р. Шухевича, не слід вважати, що до цього часу не виникала й не побутувала народна проза про командира УПА. Те, що у попередні часи фольклористи із зрозумілих причин не могли їх записувати й публікувати, також не означає, що таких творів не було. Навпаки, логіка нам говорить, що такі зразки мусили бути й їхнє число мало бути настільки значимим, аби витворити традицію. Адже згідно з об'єктивними законами перманентного життя фольклору немає жодного нового твору, який з'явився би на порожньому місці, без найменшого зв'язку й опертя на попередню ідейно-тематичну й поетичну традицію. Це виразно засвідчують і самі твори, що ми розглядаємо у цій статті.

При аналізі наявних у нас зразків кидається у вічі, що у частині з них постаті Р. Шухевича, як художньому образу, формально приділено мінімум уваги; кілька скупих рядків, а то й слів. На перший погляд навіть може виникнути думка про нерозкритість цього образу, про поетичну недовершеність, слабкість цих творів. Насправді ж — причина тут зовсім інша, глибша. Хоча це може видатися дивним, але зазначений факт навпаки — демонструє потужну ідейно-поетичну розпрацьованість в українському фольклорі образу Головного командира УПА.

Як це чітко простежується із змісту творів, основним завданням оповідачів є констатувати, що вони спілкувалися у тій чи іншій мірі із самим Р. Шухевичем, а також переконати своїх слухачів (та й, зрештою, і самих себе) у достовірності цього. А роблять вони (і в їхньому уособленні весь народ) це тому, що без найменшого сумніву сприймають його як свого героя, як взірець та ідеал для наслідування.

У традиційних героїчних оповіданнях і переказах народ зазвичай моделює й «розбудовує» своїх героїв; шляхом змалювання їхніх дій і вчинків, описів зовнішнього вигляду й душевного стану, оспівує, поетизує, ідеалізує. У нашому ж випадку задемонстровано, що постать Р. Шухевича і в очах оповідачів, і в очах слухачів такого конкретно-предметного утвердження не потребує, бо це означало б вести мову про речі відомі. У народній поетичній свідомості він вже давно й безсумнівно, як факт сам собою зрозумілий, є героєм. Це явище, у свою чергу, виступає красномовним ствердженням того, що постать Р. Шухевича вже віддавна була об'єктом народно-поетичного змалювання й осмислення у великій чисельності текстів й різноманітності мотивів. Процес цей мусив бути настільки інтенсивним й обширним, що встиг виробити стійку традицію.

Ця традиція є живою й перманентною. Героїзм Р. Шухевича як історична реальність, як конкретний вчинок вона (традиція) перевела у героїзм як філософську категорію, як світоглядну цінність. Образ Головного командира структуралізувався у героїко-романтичний символ усієї боротьби ОУН та УПА. А знакове вираження цього символу звелося до самого лише імені Роман Шухевич чи «Тарас Чупринка». Тут ми бачимо прояв у новочасному фольклорі архаїчних міфопоетичних традицій, коли ім'я володіло магічною силою.

Поетичний символ завдяки своїй абстрактній природі є «легким», динамічним та мобільним, й тому він надійніше вкорінюється у фольклорну пам'ять і, як слушно наголошує дослідниця К. Фролова, творить там глибинне асоціативне поле, емоційнообразний каркас ментальності народу [15]. Водночас символ, володіючи потужним креативним, цебто творчим потенціалом, будує навколо себе обширне поетичне поле. У цьому полі абстракція символу асоціативно знову може розкодовуватися у конкретнообразні картини суміжного ідейного наповнення.

Звідси, коли говорити про образ-символ Р. Шухевича, то у самих текстах він присутній, як вже зга-

[15] Зап. Є. Луньо 9.10.2005 р. у с. Чернилява Яворівського р-ну Львівської обл. від Лелик Любомири, 1944 р. н., осв. вища.

дувалося, лише у формі імені, але «за кадром» тексту маємо широкі й різноманітні асоціативні картини його героїзму. Тому народ у своїй оповідній творчості використовує найменші можливості, аби навіть шляхом художнього вимислу бодай якоюсь мірою, бодай у якомусь звичайному буденному випадку причаститися до імені Р. Шухевича. Хтось його тільки бачив, хтось чув, хтось переводив по зв'язку чи ніс від нього пакет, у когось він перебував у хаті. І цього достатньо. При його згадуванні (актуалізації), воно, ім'я-символ, через асоціації оживляє у свідомих і підсвідомих сферах реципієнта усю ідейно-художню значимість образу персонажа Головного командира і чинить на цього реципієнта благотворний вплив. Наповняє його високими патріотичними ідеалами, кличе наслідувати його й продовжувати розпочате минулими поколіннями відродження української держави.

Аналізовані твори засвідчують, що постать Головного командира УПА стала об'єктом фольклорного осмислення від часу його появи на історичній арені, і цей процес триває й до сьогодні. При цьому Р. Шухевич посів вагоме становище у свідомості народу і спричинився до формування його найвищих суспільно-політичних, моральних і естетичних цінностей.

Поряд із творами, у яких Р. Шухевич виступає як образ-символ, маємо також тексти, в яких постать Головного командира УПА розкрита об'ємно у дусі традиційного змалювання образу персонажа народного героя. Найбільш примітно у цьому плані виділяється мотив «Шухевича переправляють по зв'язку». В інших зразках також яскраво виведено окремі риси його характеру.

Постає перед нами генерал Шухевич апріорі вже як головний військовий провідник нації, шанований і безмежно авторитетний як серед повстанців, так і широких мас. Фольклорна інтерпретація надає його образові типових рис і ознак українського народного героя і послуговується при цьому характерними для епічної традиції художніми методами й засобами.

Народність образу Р. Шухевича-героя досягається тим, що він найчастіше з'являється серед повстанців і взагалі простих людей у незвичайний час; це відповідальний момент перед вирішальним боєм у мить важкої небезпеки, у хвилю, коли потрібно приймати відповідальне організаційне рішення. Звідси цей незвичайний момент покладає на Головного командира відповідну функцію: надихнути перед битвою, покерувати боєм, спонукати до перемоги, вивести із складної ситуації, підтримати морально й духовно тощо. І сама поява Головного командира серед рядових повстанців, і виконувані ним функції є типовими явищами у народному героїчному епосі, причому не лише українців. Це бере свої витоки від архетипу вождя, що завжди разом зі своїм військом, разом з народом, бо ж у минулому військо і народ значною мірою були тотожні.

Ця властивість образу Р. Шухевича генетично виводиться ще від тих історичних часів, коли військові вожді ішли в бій на чолі своєї дружини. Вони досить віддалені, бо ж, за свідченнями літописців, вже козацькі полководці не кидалися в битву у перших лавах, хоча народна традиція (історичні пісні «Чи не той то хміль», «Гей не дивуйтеся, добрії люди», «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче», «Ой з-за гори високої») змальовує їх у гущі найбільш небезпечної ділянки бою. Ще виразніше це бачимо на прикладі поетизації й героїзації Степана Бандери. Знаємо, що в силу історичних обставин (спочатку через перебування у нацистському концтаборі, а після звільнення — на еміграції) він взагалі не брав безпосередньої участі в УПА, тим не менше у народних піснях він формує армію, наводить лад у війську, командує фронтом, веде у бій, розмовляє з повстанцями по телефону [16]. Усталена фольклорна вимога змальовувати народного героя у єдності з народом, військом, у мотиві «Шухевича переправляють по зв'язку» представляє його разом із своїм почетом, охороною із дванадцяти осіб. Цілком імовірно, що воно є числом реальним, яке вказує на точну кількість людей. Але як у творі художньому, воно може навіть і більшою мірою сприймається у ракурсі уснопоетичної традиції.

У казках це число вважалося магічним: дванадцять братів, дванадцять розбійників. У переказах про опришків часто фігурує мотив наявності в їхній ватазі дванадцяти товаришів [17]. Цьому числу віддавна надавалося сакральне значення. Воно було найуживаніше у давній міфопоетичній культурі. У нашому творі це число виконує значно ширшу ніж просто інформаційну функцію. Воно тут діє і на підсвідомий психоемоційний рівень реципієнта, спонукає сприймати текст саме як художній, тобто вищої культурної значимості, з його органічними властивостями поетизації, героїзації, ідеалізації.

Ще одна цікава і значима деталь із зазначеного мотиву — Р. Шухевич одягнений контрастно до свого почету. Повстанці в дуже добротному вбранні, з гарною зброєю — це в особливий спосіб естетизує їх, героїзує, викликає повагу й захоплення. Водночас Головний командир вбраний у дуже простому, навіть поганому неестетичному одязі. Ця деталь виконує кількапланову художню функцію. З одного боку — вказівну, вирізняє його від решти, від почету. З іншого боку — героїзує й ідеалізує свого військового вождя через демонстрування його світоглядних цінностей і принципів. Він матеріальне ставить нижче від духовного, йому шкода приділяти увагу одягові, оскільки всі його помисли навколо найвищих ідеалів, навколо ідеї боротьби за державу. Таке явище у фольклорі має свою традицію. Скажімо, козак Голота має діряву, травою пошиту і вітром підбиту шапку-бирку, а одягнений у:

Три семерязі лихії:
Одна недобра, друга негожа,
А третя й на хлів не згожа.
(«Козак Голота») [18].

Ще одна функція одягу «Тараса Чупринки» має вже сучасну мотивацію — конспіративну. Це погане вбрання, у разі підпільники опинилися б у руках ворога, мало б ввести його в оману, відвернути увагу від його важливої особи — Головного командира. Тут ми бачимо, як традиційний об'єкт змалювання образу — одяг виконує ще одну оригінальну функцію у відповідності до новочасних реалій — конспірації повстанців.

Що ж до опису одягу «Чупринки», то маємо випадок, коли завдяки силі таланту розповідача художня правда повністю співвідноситься із правдою конкретно-історичною. Змалювання у зазначеному мотиві зовнішнього вигляду командира аж до дивини збігається із одягом Романа Шухевича із спогадів його охоронця Михайла Зайця — «Зенка» [19]. Так само цілковито збігається із поетичною і реальна вимога командира щодо одягу і зброї своїх стрільців [20]. Велемовно характеризує образ Р. Шухевича і його ставлення до їжі. Почувши, що йому і його охоронцям готують вечерю, ставить категоричну вимогу: «Ніяких, — каже, — маслів, салів мені ту не давати. Зупи з часником і по кусочку хліба, і ми поїхали».

Повтор слів «Чупринки», коли він вимагає собі скромної їжі, показує, як для розповідача є важливо підкреслити скромність і невибагливість, демократичність побуту військового ватажка. Цей факт також наголошує на розумінні командиром тяжкого матеріального становища народу під московською окупацією. Він знає, яка є на даний момент у народному середовищі найбільш поширена й дешева страва. Добра обізнаність із підневільним становищем селян дає змогу йому влучно віднести звичні в нормальних умовах для них харчові продукти до розкошів.

Що саме так поступив би Р. Шухевич у дійсності, засвідчує реальний факт із його біографії. Петро Дужий згадує про випадок, як він разом з Головним командиром і ще кількома високопосадовими особами перебували у розташуванні сотні «Левів». Коли на сніданок їм подали білий хліб з маслом і каву з молоком, тоді «Чупринка» дав команду оці сніданкові порції віднести стрільцям, що видужували від хвороби, а для гостей подати звичайні стрілецькі пайки [21] .

Примітно, що у наших творах Головного командира УПА досить часто називають його повстанським псевдом «Тарас Чупринка» і згідно військового звання — генералом. У фольклорному осмисленні слово «генерал» завдяки особі Р. Шухевича набуває досить багатої образності. Попри звичайну номінативну функцію воно несе на собі важливе й місткe ідейно-смислове навантаження. Аби краще це зрозуміти, слід коротко простежити його генезу.

Знаємо, що українська історія досить щільно пов'язана із збройною національно-визвольною боротьбою, отже з військом, з армією. Від козацьких часів в українській усній словесності започатковує свою тяглість культ військової сили і звідси ж образ оборонця рідної землі розділяється на простого вояка-козака і військового керівника — отамана. У ході історії і один, і другий зазнають генетичних змін. Зокрема на поч. ХХ ст. козак трансформується у січового стрільця, а в середині століття — у повстанця (як варіанти — упівець, партизан). Керівний склад із отамана переходить у звання сотенного. У кін. 1930-х рр. у тематичному циклі пісень про загибель Євгена Коновальця у народній словесності починає поширюватися слово «полковник» [22].

Далі у фольклорі керівний склад війська поділяють на середній — сотенний і вищий — генерал, головним уособленням якого і є постать «Чупринки». Це іншомовне слово якщо зрідка і вживалося у жовнірських та солдатських піснях, то лише з негативною

семантикою. У повстанському фольклорі воно змінило своє ідейно-тематичне наповнення на позитивне, пафосне, героїко-романтичне. Цей позитив передовсім виводиться з образу улюбленого в народі військового керівника Р. Шухевича, його героїчних чинів, його ідеальних моральних та духовних якостей. Примітно, що слово «генерал» стало основним і найвищим номінативним означенням для командира УПА. У повстанській поетиці його часто зустрічаємо у піснях-новотворах 1990-х рр. Наприклад, в одному оригінальному творі з Яворівщини співається:

Пішла слава цілим світом,
Як УПА їх воювала,
Гей — гей! Слава про Бандеру,
Про Бандеру і Чупринку-генерала.
(«Українські хоробрі повстанці»)[16].

У іншій пісні з цього ж періоду, також, до речі, укладеної на Яворівщині, про «Тараса Чупринку» вказано:

Це був славний, відважний
Повстанський генерал,
Що землю нашу рідну
Від зайдів визволяв.
(«Хоч я малий вкраїнець») [23].

Водночас фольклорна поетика образу «генерала» символізується й асоціюється у народній уяві з сучасною, модерною, потужною армією, у якій найвищим керівником за народним сприйняттям є генерал.

Не може не кинутися у вічі, як у мотиві «Шухевича переправляють по зв'язку» описується зброя. Формально їй приділено лише кілька слів; просто перелічено її з окремими короткими ремарками про якість і надійність: «А озброєні були: автомати мали, сильні автомати, і гранати, і пістолєти: всьо мали». Проте у цьому описі більше важливою за інформативну є експресивна функція. У цій розповіді, особливо при її сприйнятті на слух, відчувається неабияке захоплення оповідача зброєю, розуміння її кардинальної ваги й ціни у розв'язанні тих суспільно-політичних завдань, що їх перед українською нацією поставила історія у XX ст. Це красномовно засвідчує, що широкі народні маси у цей час так само добре розуміли роль і значення збройної боротьби, як і духовно-політичний провід. Крилаті слова С. Бандери, сказані на польському судилищі: «Нас розсудить залізо і кров», — були всією душею й почуттям зрозумілі також народові.

В українському традиційному епосі зброя є постійним об'єктом поетизації. Особливо широко розрослося оспівування зброї у повстанській усній словесності. В одній із пісень її цінність виражається через міфопоетичне уособлення найрідніших членів сім'ї:

Наган — брат мій, а кріс — батько,
Граната — це мати.
(«А я бідний сиротина»)[17].

Подібних прикладів можна навести чимало. Якщо у козацькі часи зброя була коштовна, то у стрілецькі й повстанські — надійна, але упродовж усієї своєї історії український народ любив і шанував її.

У нашому тексті зброя виконує також вагому символічну роль — генерує культ борців-героїв. Вона творить культ рідної армії як організованої і масової форми боротьби. Цей культ органічно пов'язаний із образом Р. Шухевича, репрезентує його як генерала, за яким стоїть загартована у безперестанних боях ціла армія. Примітно, що при цьому генерал «Тарас Чупринка» у народному сприйнятті бачиться і як талановитий найвищого рангу керівник, і як відважний польовий, бойовий командир. Зазначимо, що це аж ніяк не поетичний вимисел, хоча й дуже на нього схожий, а правдиве типологічне відображення чи не єдиного у світовій історії XX ст. явища, коли головнокомандувач армії іде в бій і гине зі зброєю в руках.

Цей міфопоетичний за формою і реалістичний за суттю образ генерала «Чупринки» відігравав особливо важливе значення у тодішні часи непримиренного ідеологічного протистояння. З одного боку, масована ворожа пропаганда стверджувала, що повстанці — це бандити, тобто, що вони не численні і не керовані жодною політичною ідеєю, їх не зобов'язують жодні морально-етичні засади, жоден кодекс честі. Водночас, виходячи із тактики повстанської боротьби, народ не міг бачити великих армійських корпусів чи з'єднань, оскільки повстанці оперували передовсім малими мобільними відділами. А постать Р. Шухевича в художній спосіб стверджу-

[16] Зап. Є. Луньо 7.10.1990 р. у с. Старий Яр Яворівського р-ну Львівської обл. від Мухи Івана, 1934 р. н., осв. сер. спец.

[17] Зап. Є. Луньо 17.05.1994 р. у с. Старий Яр Яворівського р-ну Львівської обл. від Мухи Івана, 1934 р. н., осв. сер. спец.

вала про наявність справжньої армії через бачення й контактування з її Головним командиром-генералом. Таким чином, українці ставили себе в один ряд з тогочасними світовими державними потугами, які при наявності могутніх збройних сил виступали гравцями на геополітичній карті світу.

В українській епічній традиції рідна сторона з одного боку виступає органічним тлом, на якому змальовується народний герой, з іншого — через міфопоетичну кореляцію визначає його вчинки, моделює його моральний і духовний статус. Саме тому у наших творах «Тарас Чупринка» так часто з'являється на Яворівщині, зокрема у містечку свого дитинства Краківці; діє там, перебуває у підпіллі, навіть і проживає, без жодної конкретно-історичної мотивації і пояснення. Це реципієнтові зрозуміло на рівні вкоріненого у підсвідомість кожної людини міфопоетичного культу рідної оселі. Цей культ художнім чином і вмотивовує, і удостовірнює перебування генерала у цій місцевості. За народними мірками це є свідченням його високих духовних якостей. Бо ж якщо він пам'ятає і шанує малу батьківщину, то так само вірно любить і турбується про всю Україну.

Водночас родима сторона, рідна хата й поріг надають сили Р. Шухевичеві, зміцнюють його дух і волю. Він черпає це від культу предків, від могил своїх померлих прабатьків. Ця потужна міфологема формується архетипами батька-матері, роду, дому, рідної землі, з якої він вийшов і в яку колись має повернутися, щоб у майбутньому воскреснути духом й ідеєю. Чужа земля і сторона не додає сили і не воскресає, тому то народ так хотів похоронити Є. Коновальця у його власному краї, просив землю прийняти тіло вождя [24].

Разом з тим постать «Тараса Чупринки» своєю героїчною аурою ділиться із цим краєм, благотворно впливає на його мешканців. У магічний спосіб, через навіть найменші контакти він глорифікує цю місцевість, передає її жителям свої духовні цінності й суспільно-політичні ідеї.

За традиційною схемою опізнання за допомогою (за посередництвом) портрета ідентифікується постать Головного командира УПА й в оповіданні о. Богдана Гнатиська на мотив «Особиста охорона Шухевича супроводжує його лісовою дорогою». Проникливий фольклористичний аналіз тексту показує нам, що розповідач внутрішньо дещо сумнівається у цілковитій історичній достовірності цього твердження, розуміє досить таки значиму відносність співставлення реальної особи і фотографії, яку довелося побачити через понад сорок років.

Тому то міркування розповідача опираються ще й на інші аргументи. Його дуже вразили надзвичайні, до цього й після того ним не бачені заходи безпеки, до яких вдалася охорона. У сприйнятті народного автора ці заходи мали стосуватися визначної особи в УПА: «Ми зрозуміли, що то велике начальство було». І от, коли в народному середовищі поширилися відомості про Р. Шухевича — Головного командира УПА, поетичне мислення розповідача відразу ототожнило його зі своїм героєм.

Далі у своєму тексті народний автор подає ще один аргумент на користь Шухевича. Він залучає на підтвердження свого припущення історично достовірний факт, що став широко відомим вже у наші часи, про перебування конспіративної квартири «Тараса Чупринки» у с. Грімне [25], що за чотири кілометри від рідного села розповідача.

І на кінець на шляху до удостовірнення своєї поетичної моделі розповідач покликається на свого родича, що, будучи у тодішні часи трохи старшим підлітком, співпрацював з націоналістичним підпіллям. Отож, за його твердженням Шухевич у цю сторону, на його рідний присілок: «приїжджав і збирав весь актив місцевий, проводив нараду». А ще він «знав, що Шухевич десь в Грімні перебуває». До речі, як бачимо, факт проведення наради з місцевими підпільниками (ми його вже зустрічали в іншому тексті) поряд з опізнанням на портреті теж набирає якості традиційного фольклорного кліше для поетизації й легендаризації постаті Р. Шухевича.

Аналіз говорить, що розповіді про Головного командира УПА цього колишнього підпільника за своєю суттю, найімовірніше, також є поетичним вимислом, який постав вже після широкого оповіщення про цю конспіративну квартиру «Чупринки». Адже за логікою його тодішній молодий вік і стосунок до підпілля й УПА згідно звичайних вимог конспірації просто унеможливлював йому знати якісь реальні факти про Шухевича. А ще особиста зв'язкова Шухевича Одарка Гусяк, яка власне організовувала конспіративну квартиру у Грімному, у своїх спогадах стверджує, що Головний командир УПА перебував там всього лише тиждень [26].

Це оповідання о. Богдана Гнатиська дуже виразно нам демонструє творчу лабораторію сучасного фольклорного процесу. Показує, як динамічно й наполегливо поетичний вимисел, легенда, через логічне удостовірнення виборюють собі «право на життя» у сьогоднішньому світі факту й доказу. З іншого боку це явище ілюструє, якою надзвичайно важливою для народного психоемоційного світосприйняття була постать генерала «Чупринки», як пристрасно народ хотів його мати у своїй мистецькій душі. А це у свою чергу є надзвичайно правдиве, що його не можливо підробити, визнання й підтримка тих суспільно-історичних і моральних ідеалів, уособленням яких був і залишається далі Головний командир Роман Шухевич та його Армія Безсмертних.

Цікавим для дослідника ідейно-художнім явищем є розповідь колишнього повстанця Івана Іванишина, стрільця сотні «Глухого» — Володимира Гуля, про те, як сам «Чупринка» призначив його штабним кур'єром. Крім мотиву, що ми цього назвали «Чупринка» призначає повстанця штабним кур'єром», у тексті ще наявний мотив: «Чупринка» засуджує зрадника на кару смерті».

Перший з них не виділяється якоюсь колізією чи інтригою, а є звичайною констатацією пересічного факту. Але при уважному аналізі маємо змогу зазирнути у творчу лабораторію розповідача, визначити його психоемоційну мотивацію.

Тут, як і в усіх інших подібних фольклорних текстах, виразно бачимо прагнення самореалізації розповідача через спілкування із народним героєм, що ним сприймається Головний командир УПА. Основним фактором самовираження народного автора служить довіра, яку проявив до нього сам «Чупринка», особисто призначивши кур'єром. З іншого боку це рішення у тексті характеризує і самого Шухевича з позитивної сторони, демонструє його здатність вірно розбиратися в людях. Правильність вибору «Чупринки» розповідач підтверджує самооцінкою: «Я такий був хлопець.., я так виконував всі завдання і мене в сотні поважали».

Ще одна деталь: «То я вже так во від него був близько» засвідчує функціонування у тексті древнього, з часів міфопоетичної свідомості принципу контактної магії. Чим ближче у просторовому вимірі до героя, тим його дія на оточуючих є інтенсивнішою.

Та найцікавішою особливістю цього тексту є досить таки виразний прояв у розповіді певного внутрішнього конфлікту між поетичним вимислом і історичною правдою. З одного боку твердження: «...і «Чупринка» мене назначив таким кур'єром штабним», а з іншого — щире зізнання-уточнення: «Я особисто від «Чупринки» ніяких завдань не діставав. То з тих заступників чи «Мішка», чи той «Буфаля», чи навіть той «Бульба» [...]. То вони усно передали мені, шо я є кур'єром від штабу сотні...». У другій частині розповіді, коли йдеться про суд над зрадником, говориться: «Но звичайно, «Чупринка» сказав, шо то зрадник і його на кару смерти. Звичайно, то був польовий суд і «Чупринка» там при тім був. І я так думаю, раз він там був, то він видав той наказ».

Отож бачимо, як трансформується етнокультурна традиція: давня міфопоетична свідомість народу поступається перед свідомістю конкретно-історичною.

Мотив про суд над зрадником характеризує Шухевича не лише як військового командира, але і як державного діяча, оскільки судочинство — це одна з найбільш важливих і відповідальних функцій держави.

Ця вагома деталь характеристики образу Шухевича виводиться не стільки із конкретно-історичних обставин, як виступає актуалізацією давніх фольклорних світоглядних постулатів. Як зазначає В. Сокіл, вже в древній епічній традиції знайшли своє переломлення факти, пов'язані із суміщенням функції царя (князя) і судді в одній особі [27]. Обов'язком чинити суд також наділені герої української як обрядової, так й епічної традиції. У поетиці колядок і щедрівок це відобразилося у стилістичній формулі-кліше «суди судити» [28]. Займаються цим і герої народних переказів Б. Хмельницький, І. Сірко, І. Мазепа, І. Гонта, О. Довбуш, У. Кармелюк та ін.

У іпостасі судді «Чупринка» також інтерпретується як бездоганний у своїй моральності, оскільки за українською етнічною традицією чинити суд довіряли тільки тим, у чиїй чесності і справедливості не було жодних сумнівів.

У мотиві «Шухевич з вдячності тисне руку підпільникові» для розповідача його зустріч з Головним командиром УПА є, як і у випадку з іншими творцями текстів даної тематичної групи, передовсім фактором особистого самовираження. І воно, це самовираження, має, згідно з народним світосприйняттям й світорозумінням, найвищий вимір.

У людському спілкуванні є значимою духовною і психоемоційною сатисфакцією навіть просто побачити якусь славну й героїчну особу, бо вже сам зоровий контакт забезпечує черпання від неї її цінностей. Але наш суб'єкт не лише бачив Шухевича, але безпосередньо контактував з ним через рукостискання. Адже дотик, за народним розумінням, є більш певним і дієвим способом фізичного спілкування між людьми. Завжди вагомішим є потиснути руку, обняти, поцілувати, ніж просто побачити. У цьому плані наука фізика, якщо висловлюватися популярно, говорить про біоенергетичні взаємодії між людьми, які є тим інтенсивніші, чи ближче одне до одного знаходяться джерела енергії.

Нашого розповідача особливою гордістю проймає факт, що сам Шухевич особисто тисне йому руку й дякує, тобто активно й цілеспрямовано «ділиться» з ним своїми духовними й ідейними цінностями. Автор шляхом пафосного звучання розмови підкреслює закономірність і дієвість позитивного впливу на нього Головного командира УПА. Адже він не просто пасивний очевидець, а активний підпільник, як може, допомагає повстанцям, і цим заслужив на вдячність самого «Чупринки».

Об'ємно виведений у розповіді й образ Шухевича. Зроблено це крізь призму українського традиційного сприйняття народного ватажка — бойового командира. Він воює й проживає разом зі своїми вояками, скромний і невибагливий до побуту, неперебірливий до їжі. Ці типові риси Головного командира УПА ми вже зустрічали у мотиві «Шухевича везуть по зв'язку».

Водночас «Чупринка» виведений таким, що усвідомлює свою високу ідейно-політичну й духовну місію. Він розуміє високий виховний потенціал своєї особистості й втілює його в життя — «ділиться» з народними масами своєю аурою, своїм іменем як носієм високих ідейних і моральних цінностей. При цьому генерал проявляє відвагу і відчайдушність, оскільки порушує вимоги конспірації і ризикує своєю безпекою. Шухевич разом з іншими повстанцями також романтичний, загадковий, раптово появляється невідомо звідки і так само швидко зникає невідомо куди.

У тексті зустрічаємо і традиційний для образу типового народного героя опис його одягу. Він зводиться всього лише до констатації кольору — «морської волни» і фасону — «під український стрій». Зрозуміло, що йдеться про однострій українських січових стрільців. Отже, в такий спосіб розповідач наголошує, що Р. Шухевич є прямим спадкоємцем і продовжувачем національно-визвольних змагань 1918—1920 рр. А в художньому плані бачимо трансформацію поетичної функції одягу; якщо раніше він засвідчував соціальний, духовний та моральний стан героя, то тепер у нашому випадку виражає його ідейно-політичні погляди.

Дмитро Паленик обдарований розповідач, майстерно компонує сюжет, спочатку заінтриговує, а тоді послідовно розгортає дію. Вдало використовує повтор: двічі подає слова Р. Шухевича. Це пролонгує звуковий контакт реципієнта з цією визначною особистістю, а також закарбовує, устійнює ідейно-виховну значимість сказаного героєм.

І у кінці не можна не помітити легкої іронії й у метафоричному трактуванні розповідачем Шухевичевого побажання держатися. І цей делікатний сміховий ефект іронії підкреслює та підсилює гідність розповідача, що він таки з честю відстраждав тяжкі роки ув'язнення, дотримав настанови Головного командира УПА.

У народному оповіданні «Шухевич малює портрет зв'язкової» розповідачка Ганна Яринич не має найменших сумнівів щодо особи Шухевича, бо про нього вона дізналася від самих повстанців: «Вони сказали, що то їхній командир УПА». У тексті наявна типова для цієї тематичної групи народних оповідань згадка про портрет Шухевича, але на відміну від інших мотивів тут він не виконує основної ідентифікаційної функції, а лише допоміжну.

Слова українських вояків для колишньої зв'язкової надзвичайно авторитетні, і вона їм вірить беззастережно. А ще вона і далі перебуває під впливом повстанської високої ідейності й багатої духовності. Авторка сповнена гордості, що і її родина, і вона особисто були активними учасниками націоналістичного підпілля, постійно ризикуючи життям, з честю виконали свій патріотичний обов'язок перед Україною.

У художній інтерпретації Ганни Яринич образ Р. Шухевича апріорі є ідеальним і у тексті не простежується якихось штучних намагань його «прикрасити». Та водночас не можна не помітити захопливого героїко-романтичного пафосу, з яким змальовується Головний командир УПА.

Твореному за традиційними фольклорними канонами типовому образові народного героя генерала «Чупринки» надають оригінальності й пластичності його окремі дуже життєві й людяні вчинки. Один з них: «...а Шухевич мене так погладив по голові і поцілував мі в голову: «Наш бурячок», — так сказав до мене». Це за те, що вона, дівчинка-підліток, завдяки своїй відвазі і стійкості зуміла виплутатися і вирватися з рук енкаведистів. Ця на перший погляд ніби дрібна деталь насправді дуже вразливо розкриває родинні, батьківські почуття Головного командира УПА. Він сповнений цих найбільш величних, мудрих і теплих почуттів, і не соромлячись, щиро наділяє ними й інших.

Іншим разом генерал «Чупринка» настановляє зв'язкову-підлітка, аби не зверталася до нього через традиційне у Галичині звертання до старших і поважних осіб — «пане». «А як Вам казати?». — «Друже». Ми не є пани, ми всі друзі. Не кажи до мене «пане». Ця деталь яскраво висвітлює великої проби демократизм і людяність Шухевича, те, що за фольклорною термінологією називається народність. Водночас вона демонструє і неабиякий виховний дар командира. Пропонуючи звертатися до нього статутним військовим звертанням «друже», цим наділяє підлітка великою довірою, бо ж ставить на рівні з іншими повстанцями, та й навіть зі самим собою. А це в свою чергу кріпить у молодої зв'язкової віру в себе, плекає ідейність, гартує дух до подальшої боротьби. Розповідь про малювання портрету розкриває образ Р. Шухевича як натхненну творчу особистість — митця-художника, який уміє бачити і творити красу. Попри те, що поетична форма цієї фольклорної інтерпретації виводиться із поетичного вимислу, за смисловою сутністю її художня правда концептуально збігається із правдою історичною. Адже генерал «Чупринка», знаємо, був людиною мистецтва — пристрасним обдарованим музикантом.

Примітно, що вартою уваги Шухевича-маляра є передовсім краса душевна. Він взявся увіковічнити у фарбах типового представника простого народу — молоденьку зв'язкову, красиву і своєю юністю, своєю відвагою, а передовсім щирою відданістю національно-визвольній ідеї. Значимим є і факт, що «Чупринка» намалював дівчину у вишитій сорочці, хоча позувала вона у звичайні суконці. Отже його мистецтво національне як за змістом, так і за формою.

Ганна Яринич не лише сама безсумнівно вірила й вірить, що спілкувалася з Головним командиром УПА, але й зуміла переконати в цьому і багатьох інших. З цього приводу про неї навіть писала всеукраїнська газета «Високий Замок на вихідні» [29]. А портрет цей вона як дорогоцінну реліквію зберегла через увесь період московсько-комуністичної окупації і вже в роки незалежності передала у приватний Музей повстанської слави Карпатського краю, що його у містечку Славське облаштував професор Юрій Микольський.

Це народне оповідання є чудовим свідченням високої ідейності та духовності українських повстанців, їхнього майстерного вміння плідно виховувати молодь.

Народне оповідання Софії Федик «Шухевич заплітає зв'язковій у косу естафету» передовсім примітне тим, як постать генерала «Чупринки» активізує людську пам'ять і виступає імпульсом до змалювання й осмислення його особи в усній словесності. Розповідачка констатує: «Ото я тільки одне добре запам'ятала — як був у нас Роман Шухевич».

Згідно з традиційними фольклорними канонами змалювання народного героя Головний командир УПА ідеалізується всесторонньо. Як визначний військовий стратег і полководець, він разом зі своїм помічником чи заступником весь час працював над картою. Між іншим, більш імовірно, що в реальності це були інші документи, а оту художню деталь — військову топографічну карту — творча уява розповідачки запозичила із сцен художніх чи документальних фільмів про Другу світову війну, де найвище військове командування над картами розробляло стратегічні операції.

Так само до поетичного моделювання в напрямку ідеалізації, думаємо, належить твердження розповідачки: «А Шухевич був в такому зеленому мундирі, як то зараз носят упівці». Адже на усіх світлинах періоду УПА генерал «Чупринка» є або в мундирі радянської армії, або в цивільному одязі. А однострої, що їх тепер носять ветерани УПА, у тодішні часи мало лише кілька пропагандивних сотень.

У цьому творі Шухевич також працьовитий, скромний, тактовний у стосунках з іншими, а водночас і по військовому строгий, небагатослівний, чітко дотримується конспірації.

Примітним й оригінальним в інтерпретації С. Федик образу Шухевича є те, що вона звертає увагу на

вроду й інтелігентність генерала «Чупринки»: «такий гарний», «такий стрункий», «культурна така людина», «великий пан» (тут в значенні інтелігент).

Вродливість — це одна з типових рис народного героя, в українській епічній традиції його лице й зовнішність завжди привабливі й викликають захоплення, особливо в осіб протилежної статі. Так само відзначається він усіма тими позитивними рисами: розумом, великодушністю, тактовністю, гідністю, добротою, та ін., що становлять інтелігентність. Як бачимо, не була у цьому плані винятком і постать Головного командира УПА.

Сам по собі концерт, що про нього йдеться у мотиві «Роман Шухевич концертує у Яворові», є доситьтаки пересічною подією у тогочасному житті галицького містечка, але через факт, що її дійовою особою є Р. Шухевич, вона набуває вагомого ідейного значення, а текст збагачує художньо-поетичним потенціалом впливу на реципієнта.

Розповідачка, як видно із тексту, напружено активізує свою пам'ять, аби цю подію з дитинства представити у ширшій панорамі і пригадати якомога більше деталей. Вона інтуїтивно, на психоемоційному рівні усвідомлює, що будь-яка, навіть найменша згадка про Р. Шухевича може виражати вагому ідейну цінність.

Отже ця розповідь є яскравим свідченням того, як постать Головного командира УПА служить динамічним імпульсом творення навколо себе оповідного фольклору. Вона демонструє, як важливо людям не лише якомога більше уславити й увіковічнити самого Шухевича, але й задекларувати свою безпосередню і посередню причетність до його особи. Через ці фольклорні контакти Шухевич ділиться з розповідачем, а в широкому розумінні й з усіма реципієнтами своїм героїзмом, своєю славою. Від нього черпають не тільки його політичні ідеї та світоглядні й моральні принципи, але й перебирають його позитивну біоенергетику.

Аналізований текст примітний тим, що у ньому образ Р. Шухевича, крім безпосереднього ідейно-художнього впливу на людей, маркує своєю аврою і на конкретне місце. Це і саме місто Яворів, і Народний Дім, у якому виступав, будинок, в якому ночував. А далі через них, як певних стійких наочних посередників, покликаних оберігати й активізувати пам'ять, вже в іншій формі впливатиме на людей.

Образ Шухевича як видатного військового й політичного діяча, хоча саме ця діяльність є основним ціннісним фактором його особистості, у даній розповіді перебуває за кадром, тому що вже не потребує утвердження. Тим часом розповідачка представляє нам Шухевича ще з однієї визначної сторони, як митця-музиканта, що майстерно грає на фортепіано. Отож перед нами традиційне епічне сприйняття народного героя як цілісної гармонійної особистості, досконалої у всіх сторонах і проявах свого життя.

У нас немає документального підтвердження (правда, поки що ми його особливо й не шукали) про перебування Р. Шухевича у складі квартету «Богема» і його концертування в Яворові, але цей факт є досить правдоподібним. На користь його достовірності говорить нам реалістичність розповіді. А ще багато мемуаристів відзначають пристрасне захоплення Р. Шухевича музикою і співом і вказують на його високу виконавську майстерність.

Примітно ще й те, що у цьому тексті розповідачка акцентує увагу на свою родинну пов'язаність з Р. Шухевичем. Для неї це є вагомим чинником самовираження, адже у фольклорному світосприйнятті передовсім кровна спорідненість є найміцнішим фактором, що пов'язує людей і декларує у них наявність спільних чи подібних рис, якостей.

Отже цим самим розповідачка на підсвідомому психоемоційному рівні демонструє своє «кровне право» користати зі слави (у значенні особистісних цінностей) Головного командира УПА.

У мотиві «Дівчина сиділа в одній камері разом з дружиною Р. Шухевича» маємо змогу спостерігати цікаве явище ідейно-поетичного самовираження оповідачки через змалювання своїх стосунків з дружиною командира УПА. У свою чергу характеристика Наталії Шухевич подається у проекції крізь образ її чоловіка. Вона достойна свого мужа, веде себе мужньо, терпеливо зносить усі тюремні труднощі й знущання, демонструє при цьому твердість характеру та стійкість духу. При тім у свідомості реципієнта асоціативно постає образ Р. Шухевича як хорошого сім'янина, у якого дружина дійсно достойна його кохання. Водночас він людина жертовна й страдальна, настільки любить Україну, настільки віддався ідеї визвольної боротьби, що пожертвував своїм сімейним щастям.

Таким чином, підсумовуючи наше невелике дослідження, зазначимо, що в оповідному фольклорі Яво-

рівщини постать Р. Шухевича виведена в образі народного героя, який одночасно уособлює військового керівника й організатора, і польового командира, що завжди готовий іти разом з повстанцями у бій. Це ідеал воїна — красивого й досконалого фізично, морально, духовно.

Водночас генерал «Тарас Чупринка» глорифікує час, героїзує свідомість людей, наповнює їхні серця почуттям гордості за свою історію. Художній образ Р. Шухевича — це також і поетичний символ, звідки нація черпає найвищі духовні цінності й фізичні сили для праці й боротьби за майбуття, за право жити на своїй землі й бути щасливою.

Фольклорна героїзація й поетизація Р. Шухевича також в особливий спосіб, крізь призму народної духовної культури засвідчує здатність українців в екстремальні моменти своєї історії визначити справжніх національних провідників і гуртуватися навколо них, творити єдине національне «тіло» у боротьбі проти іноземних поневолювачів.

Хоча УПА на чолі зі своїм Командиром пішла у нерівний бій й героїчно полягла на полі слави, але народ в усній творчості зображує їх як ідейних й духовних переможців, що своєю кровавою жертвою перейшли у безсмертя і стали взірцем та ідеалом для прийдешніх поколінь.

НАРОДНІ ОПОВІДАННЯ ПРО РОМАНА ШУХЕВИЧА

Шухевича переправляють по зв'язку

Одного разу мені навіть прийшлося вести кіньми самого «Чупринку». Я вже так точно не можу сказати, коли то було, я вже старий троха, голова вже троха так не робит, як колись я молодий був. То було десь в сорок або семім, або восьмім році, точно не скажу. Приїхали сюда дванайцять чоловік, всі озброєні були. Приїхали кіньми на саньох, то взимі було. З Ліснович чи з Добростан, звідтам з тих селів. Їх привіз, якийсь такий був партизан «Корінь», таку мав кличку. Він з ними приїхав, і ше приїхав такий, він був Зеник, а його брат Гринцьо називався, той Гринцьо може ше де жиє у Львові. Зеник був з Ліснович, а «Корінь» — я не знаю, чи з Добростан, чи з Білої Гори, звідтам був, з тих селів.

Вони ту приїхали і мене ту злапили. І говорит до мене той «Корінь», кур'єром він був: «Треба добрі коні і довгі сани, бо нас є дванайцять хлопів». Всі вони були взброєні, розумієте, такі гарно вбрані, куртки мали такі. Хто мав куртку з матерії, а хто мав таку з шкіри, чи як то ся називає з дермантину. Мали гідні чоботи, райтки: всьо мали, такі файні шапки мали. А озброєні були: автомати мали, сильні автомати, і гранати, і пістолети: всьо мали. Іно «Чупринка» був в такій куфайці обтріпаній і таку шапку мав нездалу, вушанку-шапку. То був «Чупринка».

Но і каже до мене той «Корінь»: «Слухай, треба добрі коні». Я кажу: «Во ту є кінь і ту є кінь». Знаєте, бо коней я не мав своїх. І ми забрали ті коні і ті сани в тих господарів. Була в Карачея, там де Міхоцкий тепер є, він мав кобилу файну, таку рижу, а другий зараз в сусіді, там тепер живе така баба бідна, вона си купила тую хату, писався Близняк, то мав таку сиву кобилу, а чорний хребет мала. Коні були здорові, тих дві кобили. Сани були ше від одного сусіда, там теж вже нікого нема.

І тоди той «Корінь» до мене говорит, він мене знав, я його, каже: «Слухай, Місько, треба шось повечеряти». Перекусити хотіли, бо вони приїхали здалека. Я кажу: «То добре, зараз будем ту шось шукали і шось перекусим». А «Чупринка» зі заду стояв, той генерал. Я його вже тепер знаю, а тоди я його не знав, звідки я знав, шо то за йден: «Ніяких, — каже, — маслів, салів мені ту не давати. Зупи з часником і по кусочку хліба, і ми поїхали». Во так сказав «Чупринка».

Я не знав, шо то «Чупринка», а потім «Корінь» гадає: «Ти знаєш хто то є? То є крайовий провідник», — каже. До мене той «Корінь» так сказав, бо я був зв'язковим. Я знав там точки і так далі, і так далі. «То є крайовий провідник, то є генерал «Чупринка». «Ніяких, — каже, — мені ту не треба курей, салів, маслів — зупи з часником і хліба по кусочку».

Ми виїхали з нашого села, во з Чорнокунец, вночи, бо вдень хто партизанів возив, та й поїхали. І я від ліса їду далеко, а він каже до мене: «А чо ти так далеко їдеш від ліса?». Я кажу: «Слухайте, — а там гарнізон стояв, москалі, я кажу, — там може бути застава, нас би ту шарнули і всьо». А він каже до мене: «Жоби ти нас, друже, не завіз де на заставу». Я говору: «Слухайте, ви маєте автомати, гранати, пістолети, а я маю бич, — бич я мав коні поганяти, — де я вас повезу?».

Завіз я їх на точку, на Дернаки, а там вже друга фіра і всьо. Я ся вертаю, а вони поїхали далі. «Чупринка» поїхав там, де йому треба. Я не знаю де, мені ніхто не казав. Та поїхали далі, гет як на Селиска їхати. Я ся повернув назад.

Як я ся вернув, я не пам'ятаю, не знаю. То страшне було: вночи, взимі. Але, правда, коні добрії, я бичем махнув і поїхав. Во таке було. Ще я там кажу: «Слухайте, може я би ту переночував, де я теперка поїду?» — «А ту, — каже — зара має бути облава, москалі мают ту прийти і тебе ту хап нут і шо буде дальше?». І я тоди вночи поїхав, але я знав добре дорогу, поїхав і приїхав додом.

Зап. Є. Луньо 05.07.2005 р. у с. Чорнокунці Яворівського р-ну від Савки Михайла, 1929 р. н., 7 кл.

Шухевича кілька разів переправляють за кордон

З провідником «Інгулом» ми зустрічалися вже рідше. Мали ми з ним зустрічі на Наконечному, як Наконечне Перше, є там такі ліси. Одного разу був там «Інгул», «Клим», і нас чотирнайцять: «Троян» і його боївка, і був ще один незнаний чоловік якийсь. І тут на Наконечному облава. Дивимося — вроді вони будуть іти на ті ліси, на нас. І тут наші хлопці так трохи замішалися. А той незнаний так ся дивит і каже: «Панікери». Відійшли ми трошки і думаємо, куди відступати, як вони підут. А «Прут»: «Нікуди не відступаємо, поки все на місці». А я підійшов, питаю: «Друже провідник, хто то є?». А він каже: «Друже «Чуб чик», ви дуже цікавитеся». Кажу: «Я бачу, шо то людина якась не така проста». Він мені говорит: «Так як мені здається, між нами,

шо то є «Чупринка». А може він добре знав, але не хотів точно сказати. Каже: «Я сам точно не знаю».

То ми того чоловіка три рази так переправляли. Нам давали його звідтам, з Краківця, а ми його переправляли сюда на Яворів і передавали його далі. Чи він ішов на Львів, чи в якісь інші сторони, не знаю.

Одного разу знов переправляли звідси, то вже за границю він ішов. То всьо по зв'язку ішло, і то дуже строго було, і дуже секретно. То могло бути десь так в сорок четвертому восени.

Високий, такий стрункий, як я дивлюся тепер на лице його на фото, ми часто їздимо в Бі ло гор щу, то точно він був «Чупринка». Був вбраний всьо по-цивільному, навіть не мав автомата, тільки пістоль, і то скрито, не навидоку, бо не раз в село його давали. Був такий акуратний. Побув він в нас тільки через день і всьо, ввечері ми його переправили.

А та облава на нас тоді так і не йшла. Постріляли вони там де попало, походили і вернулися. Ми потім сміялися. Каже провідник, а він був досить таки бойовий теж, теж такий високий, гар ний: «Більше такого не робіть, таких речей». Ми кажемо: «Та ми не панікували, ми тільки між собою радилися куда відступати». «А, то видно», — каже, та й сміялися.

Зап. Є. Луньо 30.07.2001 р. у м. Львові від Василька Григорія, 1920 р. н., 7 кл.

Шухевич надихає упівців перед бойовим рейдом

Це було десь в половині грудня, нас зібрали і перед нами виступив Роман Шухевич. Казали, що провід. Але що то є Шухевич — ніхто про нього не знав. Казав нам: «Хлопці, ви ідете в пропагандистські рейди, в села ідете, в райони. — Звертається до нас, — щоб ви дотримувалися дисципліни і себе належно поводили». О в такім змісті з нами говорили, патріотично перед нами виступали.

Я дуже багато бачив провідників, але ніхто не знав, що це за особи. Але тільки подивитися на людину часом — відразу видно, що то є людина з великої букви. І по мові, і по поведінці видно. Шухевич не був у військовому, він був вбраний по-цивільному, в сірому плащі, був підперезаний і тут збоку мав пістоль. Були там ще і інші провідники.

У вісімдесят восьмому році я поїхав в Бельгію до брата. В нього була велика бібліотека, він газети складав мені цілий рік, «Шлях Перемоги». Я дивлюся, книжка про Шухевича. Я іно подивився на портрет, я зразу впізнав, що то Роман Шухевич тоді перед нами виступав.

Зап. Є. Луньо 16.05.2003 р. у м. Яворові від Лопачака Богдана, 1923 р. н., 10 кл.

Шухевич проводить нараду з підпільниками

Одного разу, коли мій брат ще працював у Львові, приїжджає він додому, і говорить він до батька і матері: «Можливо, ви би тої ночі не ночували в хаті, а десь в коморі або в стодолі». То якраз було літо, мама і тато погодилися. Пішли вони спати до стодоли, і брат мій молодший з ними, бо він ще був замалий до тої всьої справи. Тато питає Михайла: «А що то має бути?». «Повинні в мене бути люди», — каже той. «Чому якраз в нас?». — «А тому, що приїде поїздом одинайцята година вночі величний представник, і тут треба поставити стежу. Від станції до нас недалеко, і не треба буде великої стежі, не треба буде багато людей.

То вже був такий час, що фронт до нас зближався, що москалі підходять.

Я з батьком не йшла спати до стодоли, а лишилася в хаті, лежала собі на п'єцу, й буду спати. Кажу до Михайла: «Знаєш шо, я лишаюся тут в хаті». Він каже: «Та будь вже, та не йди там вже нігде». Я доки спала, доти спала, хатні двері відкриваються, і починають входити до хати чоловіки. Оден, за хвилю другий, третій; і йдуть, і йдуть, і йдуть. А я по тому сіла собі — та чого я буду спати, буду ся дивити, хто приходить, хто відходить. Вони приходять, жартують, сміються, кажуть: «Дівку маємо на п'єцу. О дивися, яка дів ка сидить на п'єцу». Я мала тоді якихось десять років.

Ті шо приходили, то були керівники зо всіх сіл, може то станичні, може й кущові. Декого з них я знала, крім тих з нашого села, були ще з Яжева; Шопський Степан, Коновал. Шопського я знала дуже добре, бо кожного дня до нас приїздив своїм ровером.

Сидять вони, жартують, співають. Коли прийшов поїзд, може минуло з п'ятнайцять хвилин — я сиджу, так собі уважно на то всьо споглядаю — в хаті всіх їх було може сорок, а може навіть і більше, повна хата, ні зброї при собі не мали, ні мундирів на собі не мали, бо то було ще за німців. І тута приходить до хати якийсь оден військовий мужчина, і вони всі як сиділи — так всі і стали на струнко і віддали йому честь. Він сказав: «Вільно», і всі посідали.

Я на нього дивилася, мужчина був той років може сорок п'ять — сорок. Коли я тепер дивлюся на знимку Шухевича, мені все здається, що то він. Приніс той чоловік з собою якийсь такий пакунок, якби чемоданчик. І ще з ним було два охоронці спереду, два ззаду, всі озброєні, але вбрані по-цивільному. Поставив він ту скриньку на лавці коло себе.

Мав той чоловік промову. Я собі запам'ятала тільки слова, що більшовики вже близько. Нам треба збиратися в сотні і йти в ліси, бо потому нас не впустять. А більше я нічого не пам'ятаю. Тоді він кожного сільського провідника викликає і питає: «Скільки ти зі свого села можеш дати людей?». Оден каже, а тілько а тілько, ну там п'ять чи десять. «А ти скільки? Може би більше?». Наполягав трохи на них. «Я не можу, що я буду брати ненадійних людей, я не можу», — казав там оден. Питався він мого брата: «Скільки можеш дати людей?». — «Не більше п'ять». Тоді він брав зі своєї скриньки так як би повістки, і вручав їм. Котрий зі совго села обіцяв дати п'ять чоловік — давав йому п'ять повісток, котрий десять — тому десять.

Ті повістки він роздав, потім ще з ними мав промову. Поїзд о третій годині ночі мав відправлятися назад до Львова, він зі своїми охоронцями зібрався й пішов до поїзда. Його лице запам'ятала я добре і коли тепер ознайомилася з партизанами Шухевича, то я все ж таки думаю, що то тоді був не хто інший, а тільки він. Вже тоді фронт сюда приближався і вони організовувалися йти в ліси.

Зап. Є. Луньо 10.03.1995 р. у с. Залужжя Яворівського р-ну від Манько Ганни, 1934 р. н., 7 кл.

Підпільниця доставляє Шухевичеві таємну пошту

Коли я ходила до Краківця на курси, то вже тоді носила різні штафети, «Степовий» мені доручав. Одного разу він напхав мені повну канку паперів, дає мені і говорить: «Ту канку занеси в Краківці до того дому, де є поліція. Там буде оден

чоловік в брондзовому убрані на тебе чекати, даш ту канку йому». Я кажу: «Добре.» Іду я з тою канкою, зайшла вже туди, як кінчається Вілька, там називають Лися гора — йой, німці. Боже! Я так стала, трошка спинилася, не знаю, що маю робити. Таж то є ціла канка паперів і всі друковані на машинці. Як я їм попаду в руки, то не знаю, що зі мною зроблять, а за ті папери, то й других можуть поарештувати. Німців тих було досить багато, вони трохи ходили по лісі, декотрі сиділи, бо їм худобу наші партизани позабирали. А щось двох німців стояло на гостинці. Я не буду ся вертав, бо можуть щось запідозрити, йду далі. І якось так Бог дав, що німці мене не спинили і не перевіряли, я легенько попри них перейшла і зайшла щасливо до Краківця.

Зайшла на поліцію, а той чоловік вже на мене чекав, каже: «То Ви мені маєте передати ту канку». Взяв її і подякував мені. Потім він ще кілька раз приходив до нас додому до «Степового». Я його дуже добре запам'ятала — такий був сухорлявий бльондин і все ходив в тім брондзовім убрані. І вже пізніше, за України, як я побачила портрет Шухевича, то я його впізнала, тоді то був ніхто інакший, іно він: ті самі очі, той сам ніс.

Бик Марія. «Одні гинули, а інші на їхнє місце приходили» // Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців / Записав і упорядкував Євген Луньо. — Т. 1: Наконечне Перше. Наконечне Друге. — Львів : Літопис, 2005. — С. 483—484.

Зв'язковий переносить пакет від самого Шухевича

Одного разу каже до мене «Сірко»: «Треба скоро дістатися до Бунова, чим скоріше.» А я молодий, що то мені, через лісок, тай вже в Бунові. А зв'язкова хата була на Волі в Пасласів. Я не знаю, як старий Паслась називався, дочка його Параня була зв'язкова, а син Микола тоді ще був малий, ще були дочки Наталя і Олена.

Прийшов я до них, Параня взяла штафету: «Ти тут зачекай, — каже до мене, — я піду, розкажу і зараз вернуся.» Зачекав я кілька хвилин, а тоді кажу собі — піду перекушу додому. При собі маю той свій старий наган. Мені привіз його зі Львова Костик Микола, такий був в нашому селі, він дуже багато нам помагав, привозив зброю, привозив всьо.

Ще я не дійшов до хати, Параня вже біжить: «Давай скоро — каже, — бо чим скоріше треба назад». Я тільки попив квасного молока, і зразу напопереки і туди. То є з вісім кілометрів.

Прибігаю туди, а їх нема, пішли на Заріччя, є там таке село. Кажуть мені зачекати тут, а на Заріччя послали зв'язкову, що називалася Ірина, а псевдо мала «Ластівка». А в мене псевдо було «Лозовий». Його мені дали на Висівці в Шубалихи. Там був «Тичина» і був «Жук», називався Іван, загинув в сорок восьмому році, був Бандери двоюрідним братом, але писався не Бандера, а якось інакше, я знав, але вже забув. Росту був високого, поза метр вісімдесят. Там я приймав присягу, і тоді дали мені то псевдо. То було скоріше, в сорок шестому році.

Мені кажуть: «А ви тут троха відпочиньте». Я дійсно був захеканий. Там якраз зварили бульбу, дали мені їсти.

Нема, прибігає перше зв'язкова «Ластівка», а вже пізніше, то прийшов і «Сірко». Вона принесла мені від Шухевича пакет, від генерала Шухевича пакет. Той пакет через кого-небуть не йшов, в будь-які руки його не давали. Що то від самого Шухевича, потім сказав мені «Сірко», говорить до мене: «Осторожно, [в]важай, бо то від генерала Шухевича. І нікому нічого». І той пакет я заніс до Бунова.

Зап. Є. Луньо 14.06.2001 р. у с. Бунів Яворівського р-ну від Хомина Степана, 1928 р. н., 7 кл. Проживає у Львові.

Шухевич хвалить підлітка за знайдену зброю

Навіть в нашій хаті був.., но, за Коновальця я не буду казати, бо не знаю, а вже за генерала «Чупринку» то можу сказати явно, шо він був в нашій хаті. Але то було вже десь в сорок четвертім році [...]

Тоді так було, що я знав, що в стодолі нашій є різні обмундирування і різна зброя. О то я знав. І кождий день в нас перебували люди, які чи вечерком підходили, чи над раном. То було, коли німці втікали, а москалі приходили.

Німці втікли, вже німців нема. І через село йдуть москалі і зупинилися в нашому лісі. Ночували день, другий, може третій. І з лісу йдуть вже дальше через села. І так може до обіда; ідуть, і танки тягнуть, не танки, а гармати ці. Кіньми ті гармати тягнуть і так пішком ідуть і йдуть. Не знаю, та дві години йшли чи може більше йшли.

І після цього, як пішли, хлопаки, такі як я, може і деякі старші, пішли в ліс там, де вони перебували. Тай ми там пішли в ліс зі сусіднім хлопцем, в якого я потім був за дружбу. Володимир Тиховський він ся називав. Но і ми пішли, як то поколєжанськи: «Йдем, йдем подивимся, може шо знайдем».

І він знаходить карабіна, а я знаходжу пилу таку поперечну. Але я до него і прошу, щоб ми ся обміняли. І він погодився. Як не як — різаний колеґа. Він погодився, дав мені карабіна, а я йому дав пилу, і ми йдем додому.

Я приходжу додому, до хати — і з карабіном. А в нас за столом сидять напевно поважні люди чи поважні гості, бо батько і вгощає їх, і так дальше. Мають розмову, а тут я заходжу, а вони: «Ов! То шо за партизан! Де ти то взяв?». Ше батько запитав: «Де ти то взяв?». Я кажу: «Та знайшов в лісі там, де москалі були і во загубили». І Шухевич тоді каже: «О так. О той буде здобувати Україну». Видно, навіть шось вони розраховували, шо вони ше України не здобудуть. Так і сказав: «О той буде здобувати Україну».

Особисто так я Шухевича не знав, але потім по тих всіх подіях, і по фотографіях, і так дальше я так здогадуюся, що то тільки був він. Бо то в нас в хаті було таке, ніби як ціла дивізія — сходилися самі такі знамениті люди, ніби штаб мали в нашій хаті.

Шухевич був не в воєнній формі, а в цивільнім. І були ше два хлопці з ним в цивільнім, сиділи за столом і розмовляли там з батьком. А сам він високий, стрункий, гарний хлопець був. Мав певно під трийцять років, десь в таких роках був. Я до него так дуже не приглядався. Бо як би то знав, що то мені пригодиться в житті, то я би пильно придивився до нього і запам'ятав собі.

Але то так; я був втішений, що вони мене похвалили. Що я буду в дійсності будувати Україну. І сказали мені: «Іди хлопче, ми си ту порозмовляєм». Той карабін я так лишив в хаті, а сам пішов собі.

Потім ту зброю з нашої стодоли і то об мун ди ру ван ня партизани забрали, стодолу лишили чис ту. Але коли вони вже вибралися, то я також знаходжу в стодолі своїй пістолєта і гранату. І признаюся партизанови одному, шо я маю пістолєта, маю гранату. То був сусід, він був з двайцять восьмо-

го року чи з двайцять сьомого — десь так во. Він ше не був так, як партизан, але вже скривався. І він вже з хлопцями спілкувався, і я йому признався, що я знайшов. Він каже: «Покажи мені». Я йму показав, він каже: «Я мушу забрати від тебе, бо часом шоб ти біди якоїсь не наробив». Я ше молодий був і часом — хто й[о]го знає. І він від мене забрав.

Зап. Є. Луньо 9.06.2001 р. у с. Молошковичі Яворівського р-ну від Фітеля Івана, 1932 р. н., 7 кл.

Особиста охорона Шухевича супроводжує його лісовою дорогою

То було коло села Татаринів, тепер Городоцького р-ну. Два кілометри від села там був ліс, він називався Балацька. То так ніби територія балацька, а звідки то походить, я не знаю. Ми з села Татаринова там пасли корови. Мені було тоді десь, я знаю, десь чотирнайцять-п'ятнайцять років.

Одного разу, серед літа (в розгарі літа) ми пригнали корови, і корови десь так кілометр пройшли. Ми все заганяли в ліс і йшли вперед зустрічали корів. Корови до нас якраз прийшли. То десь так було година десята-одинайцята. То зранку було. І між нами, пастухами сільськими, появилися хлопці озброєні. Ми знали, що то є бан-де-рів-ці. І вони попросили нас, щоби ми відійшли в сторону. А тим лісом ішла ленія, така лісова дорога, і то було десь п'ятдесят метрів від того місця, де ми були, може навіть менше, так трийцять, сорок метрів було до тої ленії.

І от вони попросили нас, щоби ми підійшли в глиб лісу. Вони нічого не казали, іно: «Відійдіть в сторону, відійдіть в сторону, відійдіть в сторону». Мене якось так не замітили, що став ближче тої ленії. І за хвилину я дивлюся — впереді йде один, ззаді йде один, а по середині іде чоловік, як я сьогодні бачу, подібний до Шухевича. Він був в такому військовому костюмі, такому, якби сказати, жовтуватому. І я зрозумів, що то його варта веде. Тобто по ту сторону і по ту сторону ленії були розстравлені хлопці і супроводжували його. А в переді і ззаді ішли два чоловіки, а він посередині ішов. Зброї я не бачив в нього.

І вони так перейшли цю ленію, і там ішла дорога від нашого села до ріки. Вони ту дорогу перейшли і далі ленією продовжували йти. Вони ішли із сходу на захід і скоріше всього, вони йшли з Палаників. Там був в лісі такий присілок, називався Паланики, він належав до нашого села. І коли вони пройшли, між собою ми почали говорити, що то якесь велике начальство, що стільки багато було варти. І з тої сторони ленії, і з тої сторони ленії ішли і супроводжували його. Ми зрозуміли, що то велике начальство було.

І коли я вже в теперішні часи побачив, як виглядає Шухевич, то я зрозумів, що то тоді його супроводжували. Бо я його, Шухевича, до того ніколи не бачив. А коли я його перший раз на портреті побачив, то вже був вісімдесят сьомий, вісімдесят восьмий рік. Тоді я його побачив, і тоді я зрозумів, що то напевно був він. Схожість була повна; повна на лиці; білявий, подібний на теперішній портрет.

І пізніше я звернувся з тим до свого троюрідного брата, він був з тих Палаників, присілка того. Він був старший від мене, з трийцять другого року, і дуже довго працював з УПА, і він мені підтвердив, що там дійсно був Шухевич. Я йому так навіть не сказав в котрой рік, а він каже, що в той момент Шухевич туди приїжджав і збирав весь актив місцевий, проводив нараду. Він знав. Він знав, що то був Шухевич. Він навіть знав про ту криївку, що в селі Грімно відкрили. То село чотири кілометри від нашого села. Він знав, що Шухевич десь в Грімні перебуває. А в якому місці — він не знав цього. Він тоді Шухевича не бачив, а тільки знав про ту справу, про ту нараду.

І то видно було, що то велике начальство іде: він так ішов, руками махав, і тиї його супроводжували; один впереді, другий взаді.

Бо в той момент ще руські в ліс не ходили в нас. Там ще дуже багато було партизанки. Вони в ліс не ходили, ще боялися ходити. То десь був рік сорок семий, може сорок восьмий рік. Аж потім десь в п'ятдесяті роки вони почали їздити в ліс різати дерево. Але посилали тих солдат без зброї. Без зброї. Різали ліс і возили машинами.

Я як побачив портрет його, тоді я зрозумів, що то був Шухевич, бо лице дуже подібне було. Портрет я побачив, то вже йшли оці мітинги і то вже відкрито було. То вже показували портрети і Бандери, і Шухевича, і всіх інших. Я вже тоді побачив.

Зап. Є. Луньо 23.05.2008 р. у м. Яворові Львівської обл. від о. Богдана Гнатиська, пароха церкви св. Юра, 1935 р. н., уродженця с. Татаринів Городоцького р-ну.

Роман Шухевич концертує у Яворові

Хочу сказати, що Романа Шухевича бабця і моя бабця — то були стриєчні сестри. Мій прадід був священик Любович Іван, а прадід Романа Шухевича називався Максим Любович і був судовий урядник. Моя бабця по-чоловікові була Кордуба, а з дому була Любович Емілія. А його бабця називалася Герміна Шухевич (вийшла за Шухевича Володимира). То всьо була родина, то родини і Барвінських, і Старосольських, і Рожанківських.

Я пам'ятаю, був за Польщі такий квартет «Богема». Там співав Юрій Шухевич, брат Романа молодший, співав Євген Козак — той композитор, співав Романовський, а четвертого я не пам'ятаю прізвища. А Роман Шухевич їм акомпаніював. І вони в Яворові давали концерт. Я була на тому концерті в Народному Домі. Людей була повна саля, Народний Дім повний.

Вбрані вони були так, як на концерт; чи то в якихось темних убранях, а може навіть в якихось тих смокінґах. Я вже не можу собі пригадати, які то пісні вони співали, але напевно то були наші пісні, українські. Я ж була тоді мала, шо я мала в трийцять сьомому році — дев'ять років. Може ше хто в Яворові пам'ятає. Ми на всі концерти, що були, ходили, на всі вистави, а їх було дуже багато.

Роман і Юрій — то вони в нас мешкали, ночували, як той концерт був. То ж родина була.

Коли саме був той концерт, то я вже не пригадую, але, по-моєму, не зима; або весною, або літом. То десь було в трийцять сьомому, бо потім в трийцять восьмому Роман Шухевич був на Закарпаттю. Бо то вже ми мешкали тут в Левицького Романа на вулиці Міцкевича, а тепер — то Львівська називається. Ми перейшли туди в трийцять шостому, а то не було зараз на початку. Десь трийцять сьомий — трийцять восьмий рік. Романовський — він басом співав. Він десь співав в якійсь опері; чи в Познані, чи де. Вони навіть з моєю мамою кумували разом. Їхні знайомі приїхали з Лодзі і тут хрестили свою дитину.

Юрія в сорок першому замордували на Лонського і похований він на Личаківському цвинтарі.

Роман Шухевич потім також втікав від большевиків. За перших большевиків був в Кракові і до нас до Грубешова приїжджав. Щось день чи два в нас вдома був, щось там з батьком мав якісь розмови, якісь справи.

Сестра Романа Шухевича Наталка була суджена ще в сорок першому році в тім процесі «п'ят-де-ся-ти дев'яти». І Романа мама, цьоця Ґеня, як ми її називали, принесла до нашого вуйка Мирона Кордуби, там на Каменярів, і ми тоді там з ними жили, принесла дещо переховати, такі матерії. Каже: «Може де Наталка вернеться, то щоби мала якісь матеріали». То були тканини на костюм, на якийсь інший одяг. Десь кілька таких кусників принесла і щоби сховати. Каже до мойого вуйка: «Вас не вивезуть». Хоча вуйка також переслідували, бо він був історик, учень Грушевського.

Але ті речі, що цьоця Ґеня принесла, поставили в такий кіш, навіть наш, де наші речі були. І потім там обікрали нас, і то всьо покрали. А їх, маму і батька Романового, десь скоро вивезли. Батько Романа Шухевича називався Осип, але кликали його Зеником. Він був спаралізований, їх вивезли, батько по дорозі помер.

Ще я знаю про Романового сина Юрія, як він втік з дитячого будинку. Йому було тоді може тринайцять або чотирнайцять років; в сорок сьомому або сорок восьмому році. І Юрко втік з дитячого будинку, він був десь на Донбасі чи де, і прийшов до Оглядова, а в Оглядові тоді священиком був наш родич Баран Петро. Дідо Романа Шухевича — то був священик в Оглядові — Стоцький. А потім там був Березинський, і як він помер, то там був наш родич Баран.

А Юрко втік, пам'ятаю як нині, я йому то пригадувала, і прийшов він там, ночував в дяка. А їсти приходив до Баранів тих. А я вже вчилася на Політехніці, на канікули приїхала до тих Баранів, бо то була близька родина наша. І пам'ятаю, він оповідав, як то він втікав, як то він пішки йшов. Як нині пам'ятаю, в такій синій сорочинці був, в пумпках — то називали такі сподні. Казав, що ішов, а змучений був, то лягав і ноги задирав догори, щоби відпочили ноги. Малий ще хлопчина був, його потім арештували.

Зап. Є. Луньо 10.06.2008 р. у м. Львові від Галущак Оксани, 1928 р. н., освіта вища, уродженки м. Яворова.

Шухевич малює портрет зв'язкової УПА

Коли до нас прийшов Шухевич перший раз, то він тоді привів лікаря до Осипа витягати йому кулю з ноги. І потім вже часто приходив. Я знала, що то він, бо я ж там з ним спілкувалася. Вони казали, що то їхній командир УПА.

Раз послали мене купувати ліки, підкладне судно, якийсь денатурат-спірт, фляшку, такий синий спірт, ті пластери. Післали вони мене до Львова то всьо купувати. То і Шухевич був, і Роман Цяпало був, і ще такий Петро був, він також, вроді, з Дубровиці, псевдо я його забула, бо то вже роки.

Поїхала я купляти, всьо покупила. Поїзд тоді ходив іно два рази; раз до Львова, а раз зі Львова. Заїхала я до Львова, а назад вечером треба було. Щем мала двайцять п'ять аркушів такого білого паперу купити, такого гладенького білого, метровий був чи більший. Треба було їм там на ті документи, та Люба з том машинком.

І мене на почекальни на Клепарові забрали. Іном ввійшла на почекальню — мене забрали. Тоді повели мене десь туди, де крупзавод, в тім боці якась там міліція була. Вони мене гет забрали. Ще була з Рясни якась дівчина, вона продавцем в Рясні була в магазині, і ще якийсь мужчина. Нас трьох там було. Там москаль такий сивий, з тими пагонами широкими, такий москалиско, і що раз до него на допит. То її, то того мужчину, то мене. Так щораз.

І він до мене: «Зачєм ти ето покупала? Зачєм бумагу покупала?». Я кажу: «Я бумагу купувала, моя сестра вчиться на кравчиню, — а вона вже була кравчиня, — їй треба на форми тую бумагу». — «Зачєм тоє судно?». Я кажу: «Моя баба паралізована». А баба вже померла давно. «А зачєм той пластир?». Говорю: «Брат має такі чиряки». — «А зачєм той динатурат купувала?». Кажу: «А мій тато столяр, він дає то щось до лаку». Я знала, що тато щось таке давали.

Потім другий раз мене бере і то саме питає. І так по черзі, по черзі. Я кажу: «Ви мене відпустіт, поїзд піде, — я кажу, — і шо я ту буду робила». Навіть уваги не звертає. За троха — знов і знов. Я кажу: «Я вже в горлі слини не маю. Всьо, я вже не говорю. Я всьо сказала, що ви хочете? Що ви хочете?». Так ся до них ставлю. Мені тоді було шістнайцять років, минуло шістнайцять. А я шось нічого не боялася. Партизани мене вже так виховали тим своїм, мені цікаво було. Я на тих москалів така недобра була.

Затроха знов мене кличе. Я кажу: «Я вже не буду нічо відповідати. Но шо ви хочете. Там мама десь плаче, бо поїзд прийшов, а мене нема — де я ділася». Я знала, шо поїзд вже поїхав. Він знов питає, а я нічо не відповідаю, сиджу і мовчу. Кажу потім, бо він далі питає: «Що вам шось таке надумати, брехати, чи шо? Ну шо я вам скажу. Всьо я вам сказала».

А там бачив сусідній хлопець, зараз через дорогу трета хата, а я його на почекальни там не бачила. Тоди він пішов до нас і каже: «Вашу Ганю там на почекальні міліція забрала». І партизани відразу вийшли з криївки, бо там і Шухевич з ними був, і пішли десь далі.

Кажу я до того москалиска: «Хочете, дзвоніт в трете чи то семе ві[д]ділення міліції. Там мої сестри чоловік робит, я в них була». А я дійсно була в них. Кажу: «Дзвоніт, як хочете, туди». — «Як фамілія?». Я кажу: «Січкар Михаїл, він робит там в міліії, дзвоніт». Вони тоди дзвонят, а він тоди якраз на дижурці був. Той гет дзвонит, а він там: «Шо сталося? Так, так. То жінки сестра, вона була, ми обідали разом. А шо таке, шо таке?». — «Та нічо, нічо». Повіли, шо нічо. А тоді мене відпустили.

А я: «Відвезіт мі додому». А ту думаю, йой, хоть би не везли. «А де ти живеш?». Я кажу: «Там коло клубу, всередині села». Я си думаю, як би привезли, то би там де дали знати, щоби втікали партизани. Сказала, що всередині села, а наша була остатна крайня хата. Тай потім: «Йди, йди! Най мама не плачит за тобом». То було рано, ще поїзда не було, і я пішла на поїзд.

Я приїхала додом, а потім ввечір партизани прийшли, а Шухевич мене так погладив по голові і поцілував мі в голову: «Наш бурячок», так сказав на мене. А я думаю, шо я така червона? Заглядаю в дзеркало, чо він так на мене казав: «Наш бурячок».

Шухевич вбраний був в такому воєнному кос тю мі, як вони всі, партизани, ходили, і в шапці такій. Сестра навіть їм шила ті шапки всім, там їм ті костюми перешивала. Руські вони купляли, а вона переробляла їм на такі. Виглядав Шухевич так, як є на фотографіях, но жо молодший. Подібний був. На вигляд такий ні чорнявий, ні білявий був.

Одного разу сказав мені Шухевич, щоби я купила фарби і пензлик. Я знаю, я купила такі довгі вузонькі ті фарби, такі тюбики, і пензлик. І потім він намалював мені портрет.

Але малював спо-чат-ку олівцем. Я сиділа, а він так скоро і сестру намалював, і мене намалював. То було в криївці. Намалював олівцем, а тоди він фарбами потягав. Подивиламся, я думаю, йой, шось нездало, але думаю, най буде, то пам'ятка, най буде. Він ше дав мені вишивку, ніби я в вишиваній сорочці, а я не мала вишивки, я во так була, як ходила. Я ся не готувала, сілам, і він мене малював. Я ше сміялася, думаю, йой, може нічо ся не получит. Але взялам той портрет і сховала.

Ховала я його на стриху в скрини. Він не був великий, може так двайцять на трийцять сантиметрів. Вже тепер я його передала до музею до Славська, що там має той пан Юрій Микульський.

Шухевич мав різні псевда, мав псевдо і «Василько». Я знаю, щось я ся його запитувала і кажу до него: «Пане «Васильку». А він каже до мене: «Нуся!, — то іно вони мене так кликали, а мама — Ганю, — ти так не кажи «пане», щоб я того більше не чув». — «А як вам казати?». — «Друже. Ми не є пани, ми всі друзі. Не кажи мені «пане». І я потім не скажу «друже», бо так мені стидно, то казала до него «ви» і всьо. «Василько», ви». Вжем не казала «пане», бо ми заказ, а «друже» не казала, бо ми стидно. Думаю си, шо я така смарката «друже» буду казати.

Потім одного разу партизани в нас відзначали день проголошення самостійности. То в сорок першім проголосили, в червни. В нас в тій хаті недокінченій, там тато тоди варстат свій мав, робив там столярку. Я знаю, жорна там стояли, мололисмо на хліб на тих жорнах. І вони від зна ча ли тоє свято. Шухевич командував, всьо так стояло рівно. Я була на тому, тато, сестра, мама — ми всі там були на тому святі. Всі мали свої промови. Той з Дубровиці Роман, він любив так нераз посміятися «хі-хі-хі», а тепер вони всі так стоят, я так заглядаю на них, що всі так на струнко стали. Такі всі поважні і так всі коло Шухевича, як би боялися. А потім така гостина, але то іно пообідали тай всьо, бо вони ніколи не пили, навіть не пригубили.

Потім на стриху на тій хаті сиділи, читали літературу, нам давали читати. Навіть і спали там на стриху, вони літом не йшли сидіти там в ту криївку.

Потім ми чули, як Шухевич пропав там в Білогорщі. Ті наші партизани так плакали за ним: «Вже пропав наш «Василько», пропав».

Мені партизани говорили, і то навіть сам Шухевич казав, каже: «Нуся, як настане Україна, то за нас ше будут книжки описували». Я си думаю, які книжки, та вони всі пропадут. І дійсно, що вони всі пропали.

Зап. Євген Луньо 06.06.2008 р. у с. Мальчиці Яворівського р-ну від Яринич Анни, 1929 р. н., 7 кл., уродженки с. Страдч.

Шухевич заплітає зв'язковій у косу естафету

Брат Гриньо чоботи хлопцям латав, шив патронташки. Не було такого дня, щоби до нас не навідувалися. То була старенька хата, під стріхою. З нашими хлопцями приходили і чужі, такі, що я їх не знала. Ото я тільки одне добре запам'ятала, як був у нас Роман Шухевич. Він був і ше був один, но як його псевдо, того другого — не буду я видумувати. Бо вони не говорили ні своє псевдо, ні прізвище. Вдень вони ставили стіл, замість стола в нас була така скриня, що там тримали одежу всю. То вони розклали карту собі обидва і по тій карті вони цілий десь працювали. А баба їм готувала їсти, давали їм обід. Навечір вони покидали нашу хату, виходили, а нарано знов приходили. То так не було довго, то було два чи три дні, що вони в нас перебували.

А я взнала, що то Роман Шухевич, аж теперка во, як стала незалежна Україна. І я побачила його на газеті. Коли я побачила на газеті, і говорю: «Боже, та ж та людина була в нашій хаті». Но звичайно, він був молодший набагато; але то волосся, то все. Звичайно, він мені не говорив нічо про себе, бо що я ще була. Може сестра знала, яке його псевдо було, але вона мені тільки говорила, що то є великий пан, на Шухевича. Бо я кажу: «А звідки то такий гарний?». То ж видно, шо культурна така людина. Вона каже: «То є великий пан». Але вона мені не говорила, хто. Але я в газеті подивилася і впізнала його.

Може Шухевич зі сестрою що і говорив. Він в нас був десь в сорок сьомому році. В військовому мундирі, такий стрункий. І той другий, його помічник — у військовім, він був високий, чор нень кий, коротко підстрижений, такий пристійний. Одяг на ньому такий був: штани зелені, а та блюзка, то вона була такого кольору, як то січові стрільці носят. Тут при боці пістолет в нього був. А Шухевич був в такому зеленому мундирі, як то зараз носят упівці.

І тоді Шухевич написав записочку і сам він мені її заплів у косу. Тую шпаргалку замотав, і, значить, післали мене в село Поріччя. На тоє Поріччя то я часто носила тиї естафети, бо сестра більше так була занята, вона старша була, шось там робити на полі, в жнива, а я молодша і мене посилали. Взагалі то я була більш така активна на рахунок того. Вона все мені наказувала, все мене підучувала, якщо би мене там зловили, що я мала сказати, як себе вести. І я в то Поріччя ходила, до поріцкої тої зв'язкової. Катерина Байцар її прізвище було, а псевда її я не знала. До неї я багато разів носила. Шухевич так і сказав, каже: «Ото віднесіт в село Поріччя в то саме місце, куди ви носите».

Як вони оба, Шухевич з тим своїм помічником, в хаті були і мали свою роботу, ми виходили з хати, залишали їх самих. Ми не знали, шо вони там собі говорили і робили. А Шухевич був така строга, культурна людина.

Зап. Є. Луньо 20.08.2008 р. у с. Велике Поле Яворівського р-ну від Федик Софії, 1928 р. н., 7 кл., уродженки с. Велике Поле, проживає у м. Львові.

«Чупринка» призначає повстанця штабним кур'єром

Я такий був хлопець... я так виконував всі завдання і мене в сотні поважали. Так шо я ше побув може дві неділі і «Чупринка» мене назначив таким кур'єром штабним.

В нас в сотні бував «Чупринка», я видів його, але шо я — іно ройовий. Там чотові, заступники сотника там собі з ним в ближчім колі вели розмову.

Перший раз я його побачив так під вечір, зараз десь во, як ми прибули, та наша рісненська група наймолодша. Прибули ми до ліса, і зараз за пару днів я його побачив, так до тижня. Він скликав командирів і говорив там з ними, а з нами особисто не заводив такої бесіди. Я його бачив тільки в накидці такій, тоді мали накидки такі козячі, з шерсті, биті такі, то називалися бурки чи шо, такі здорові. Цілий в накидці, тільки руки перепхав, і був в чорній такій кримцішапці. Так я його бачив. То зара іден по другім і відразу далося знати, жо то «Чупринка».

Я особисто від «Чупринки» ніяких завдань не діставав. То з тих заступників чи «Мішка», чи той «Буфаля», чи навіть той «Бульба». «Бульба», по-моєму, наскільки я чув, що він був священиком, але ні разу Служби Божої не відправляв в нас. Но і так, наскільки знаю, шо і заступником сотенного був. То вони усно передали мені, шо я є кур'єром від штабу сотні, бо там весь час знаходився курінний «Чупринка». Ми його весь час знали як курінного. І то довго не тривало, бо ми в рейди вже пішли.

Вже тепер у Львові на вулиці «Чупринки» є погруддя його, то я був на відкриттю того погруддя. Так через радіо, через газети довідався, но і пішов на то відкриття. Там на тім погруддю він трошки молодший виглядає. Но а в нас він в накидці тій, в папасі, трошки такий видавався старший. Так по віку ніби старший мені видавався.

Пам'ятаю, шо я бачив два рази «Чупринку». Тоді бачив, як ми іно прийшли. І тоді, після того, як «червона мітла» перейшла та страшна. Тоді дуже багато в Яворівщині хлопців зі зими перекривалися в криївках по домах, а ми пішли в сотню. Я вже тоді повернувся в сотню. Тоді в Рокитні ми зробили збірку, і після виходу в ліс там нас заложили. І тоді нас окружили в той момент, як ми виходили рано в ліс. І багато хлопців, там дванайці хлопців полягло. То було в сорок п'ятім році весною; вже десь так кінець березня, шось таке во. Зразу після того та «червона мітла» пішла.

І після тої «червоної мітли» я бачив «Чупринку» другий раз там туди десь в тих яворівських лісах; я знаю, чи Залужжя, чи де — не пам'ятаю. Досить, шо там він був з нами — та сама фігура, то я видів, коли прибув. То я вже так во від него був близько. Він розказував за дисципліну, шо треба триматися нам.

Там тоді привели з Дубровиці одного хлопця, шо він втік зі сотні і десь там вже зв'язався з сексотами. А то доложили нам. І його привели. Но звичайно, «Чупринка» сказав, шо то зрадник і його на кару смерти. Звичайно, то був польовий суд і «Чупринка» там при тім був. І я так думаю, раз він там був, то він видав той наказ.

Ми там всі, ціла сотня стояла, і то було на моїх очах. Навіть той Хацко Володимир виконав кару. Його взяли на душогубку; шнур на шию, перекрутив і всьо. Бо там близько ми ся знаходили і стріляти не можна було, бо даєм виклик. Його так приочно, відразу перед строєм знищили і всьо, а потім відтягнули і десь там закопали, то я вже не видів.

Там ше одному, що зі мною прийшов, попередження строге дали, бо він мав таку кубанку. Він в російській армії з сорокового року був. То був такий Юрій Шах, там дальше від мене жив. А його два брати молодші, Йосиф і Степан, то були в сотни вже рік тому. Но і потім до того Юрка — шо за оден. «Чупринка» глянув на него так. Той в тій кубанці, кубанка червоною лентою перешита посередині дном, йому то в очі впало, шо то таке. Він не видів його скоріше, шо за людина. «Хто це є той во». Юрко Шах мовчит, нічо не каже, і ті брати його нічо не кажут. А він зі мною прийшов туди разом.

Я кажу: «Він зі мною прийшов». Но і вже тоді, як я сказав, Шухевич так подивився на мене: «Ви звідки?». Я кажу: «З Руської Рясни. — Я кажу, — та він небагато від мене старший, я виріс при нім. А то шо він кубанку має, він втік з армії, — кажу, — то його питайте самі».

Но і подивилися, потім там його кликнули, шось там з ним ше переговорили пару слів, він розказав про себе. І він лишився. А то могли.., бо там багато не треба було.

Зап. Євген Луньо 28.10.2008 р. у с. Рясна Руська Яворівського р-ну від Іванишина Івана, 1926 р н., 7 кл.

Шухевич з вдячності тисне руку підпільникові

З нашого села загинуло партизанів чоловіка, я знаю.., чоловіка десь п'ятнайцять. По ріжних теренах. Не тілько в себе в селі, а по ріжних теренах. Оцей «Степовий» — окружний провідник, то найдовше держався. Він загинув в селі Зашковичі, там є в Городоцькому районі село Зашковичі, він загинув десь в п'ятдесятому році. Тоді, майже десь в тих роках, шо Шухевич Роман загинув. Як би був Шухевич Роман перейшов скорше десь на друге місце, був би ше прожив. Бо раньше штаб УПА був в Грімному, є село Грімне недалеко від мого села, то також Городоцький район.

Я Шухевичові подав руку, йно не знав, хто він такий. То було в сорок семому році.

Сказав мені окружний провідник, жо підготуй їсти на вісім чоловіка. Бо він до мене звертався так... то навіть далека родина по мамі, «Степовий», той Яремчук Степан. Я говору: «Добре».

Ну вдома, як звичайно, було хазяйство. Пішов там попросив одного, шоб приніс масла, такого Щутяка Володимира. Попросив його, кажу: «Принеси масла мені хоть з пів кілограма». Бо вісім чоловіка — треба хоть троха хліб помазати. Вдома яєць зварила мама моя. Баньку молока вісімлітрову, дві булки хліба. На свого коня і подався в назначений пункт. То так під кінец ліса, тілько не на самому куті, а так чуть-чуть в стороні. То був чоловицький ліс, села Чоловичі, а його називали Новини.

То було десь так, я знаю, місяць серпень, сорок семий. Я туди вивіз, поставив в жито то всьо, сам коника впустив на траву, хай пасеться. Жито ше не було скошене. Коника впустив, він собі пасеться там. Він був свого ховання, ми його називали Юрка.

Коли — появилися. Я так приглядався менше-більше, звідки вийдут — виходят. Прийшли, я їм зразу то, то, то, то. Вісім чоловіка їх і з ними окружний провідник, своїх я всіх знав, а тих решту я не знав. Своїх було напевно чотирьох, я їх не знав ні по псевді, ні по імені, а в лице я їх знав, бо вони не були з нашого села. Вони були з того села, звідки «Степовий», з Бірчі.

Но і я їм то предоставив, вони скоро їдят. То був ввечір, вже темно було. В день нє, бо день є сексот, люди ходят. То робота ішла підпільна така, шо треба бути маскірованому. То скоро порозливали молоко, п'ют, хліб. «Масло, — говорит, — пряч в сумку». Вони мали свої ті сумки всякі. «Степовий» сказав ховати масло. Скоренько молока попили, попили — но всьо. Подає мені руку, говорит: «Дякую вам, друже, колись взнаєте — Роман Шухевич». Всьо. Я думаю, шо за Роман Шухевич. А після питаюся «Степового», шо то за оден. «От іменно то начальник штабу УПА. Головнокомандуючий».

Шухевич був височенький такий, гостроносий, а вбраний був якось такого кольору, наподобі мор ської волни, шось таке во. І той одяг так зроблений під український стрій.

І от такі справи. Потиснув він мені руку, і вони пішли — будь здоров. Я тоді то всьо, ту посуду зібрав, посуда

вже пуста, хліб забрали, масло забрали, всьо забрали, пішли хлопці. Всьо, тільки смуга лягла за ними. Вони скоро ходили. Партизани так ходили легенько. Партизани як ішли, то так, як...

Шухевич мав тоді, по-моєму, іно револьвер при боці і гранати. І сам він мені сказав, шо він є Шухевич: «Потім взнаєте. Дякую вам, держіться».

Но і потім я «держався» на десять років. Во так.

Зап. Є. Луньо. 6.11.2008 р. у с. Жорниська Яворівського р-ну від Паленика Дмитра, 1927 р. н., 7 кл., уродженець с. Чоловичі на Городоччині.

1. Докладніше див. *Луньо Є.* Дорога до свого національного «я». Кілька думок про народний епос — замість вступу / Є. Луньо // Народний епос. Українська література : програмні тексти, ілюстрації, пояснення, завдання, тести / автор-упорядник Є. Луньо. — К. : Всеувито, 2002. — С. 4. — (Сер. «Усе для школи» ; 10 клас, вип 12).
2. *Чубала Д.* В сторону новой эпики / Д. Чубала // Усна епіка : етнічні традиції та виконавство : матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. Київ, 8—14 вересня 1997 р. Ч. II. — К., 1997. — С. 140.
3. *Сокіл В.* Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти / В. Сокіл. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — С. 6.
4. *Дашкевич Я.* Роман Шухевич та його місце в історії України XX ст. Дослідницькі проблеми / Я. Дашкевич // Дашкевич Я. Постатті: Нариси про діячів історії, політики, культури. — Львів : Львівське відділення ІУАД ім. М. Грушевського НАНУ ; ЛНУ ім. Франка, 2006. — С. 522.
5. *Дем'ян Г.* Українські повстанські пісні 1940—2000 рр. (історико-фольклористине дослідження) / Г. Дем'ян. — Львів : Галицька видавнича спілка, 2003. — С. 3.
6. *Дем'ян Г.* Український народ про генерала Романа Шухевича — «Тараса Чупринку» / Г. Дем'ян // Визвольний Шлях, 1998. — Кн. 3 (600). — С. 259—271 ; Кн. 4 (601). — С. 391—400.
7. *Дем'ян Г.* Генерал УПА Олекса Гасин — «Лицар» / Г. Дем'ян. — Львів, 2003. — С. 372—230.
8. *Дем'ян Г.* Степан Бандера та його родина в народних піснях, переказах та спогадах / зап. та упоряд. Григорія Дем'яна. — Львів, 2006.
9. *Луньо Є.* Постать Романа Шухевича в оповідному фольклорі Яворівщини / Є.Луньо ; Центр досліджень визвольного руху, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України // Український визвольний рух. — Львів : Мс., 2007. — Збірник 10. — С. 203—224.
10. Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців / зап. і упоряд. Євген Луньо. — Т. 1 : Наконечне Перше. Наконечне Друге. — Львів : Літопис, 2005. — 576 с. + XXXII с.
11. *Чубала Д.* В сторону новой эпики / Д. Чубала // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство : матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. Київ, 8—14 вересня 1997 р. Част. II. — К., 1997. — С. 140—145.
12. *Бик Марія.* «Одні гинули, а інші на їхнє місце приходили» / Марія Бик // Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців / зап. і упоряд. Євген Луньо. — Т. 1 : Наконечне Перше. Наконечне Друге. — Львів : Літопис, 2005. — С. 483—484.
13. *Дем'ян Г.* Українські повстанські пісні 1940—2000 рр... — С. 7.
14. *Іщук О.* Доля та спогади охоронця Романа Шухевича — Михайла Зайця — «Зенка» / О. Іщук, Н. Ніколаєва — К., 2007. — С. 12.
15. *Фролова К.* Естетичний аспект фольклорної пам'яті / К. Фролова // Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. праць. — Дніпропетровськ : Дніпропетровський державний університет, 1997. — С. 10.
16. Див. *Луньо Є.* Яворівщина про Степана Бандеру. Провідник ОУН у пісенному фольклорі / Є. Луньо // Народознавчі зошити. — 1999. — № 1 (25). — С. 32—39.
17. *Сокіл В.* Українські історико-героїчні перекази... — С. 206.
18. Думи. Історико-героїчний цикл / упоряд. та прим. О.І. Дея ; вступне слово М.П. Стельмаха. — К. : Дніпро, 1992. — С 15.
19. *Іщук О.* Доля та спогади охоронця Романа Шухевича... — С. 16, 19—20.
20. Там само. — С 19.
21. *Дужий П.* Деякі риси характеру Романа Шухевича / П. Дужий // Генерал Роман Шухевич — «Тарас Чупринка» Головний Командир УПА. — Торонто ; Львів, 2007. — С. 349. — (Літопис Української Повстанської Армії ; Т. 45).
22. *Луньо Є.* Народні пісні про Євгена Коновальця / Є. Луньо // «Муза і меч»: національний рух у фольклорних та літературних джерелах : збірник наукових праць. — Львів, 2005. — С. 221.
23. *Дем'ян Г.* Українські повстанські пісні 1940—2000 років. — С. 283.
24. *Луньо Є.* Поетизація і героїзація Євгена Коновальця у народних піснях / Є. Луньо ; Центр досліджень визвольного руху, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України // Український визвольний рух. — Львів, 2006. — Збірник 8. — С. 150.
25. *Кук В.* Головний командир УПА генерал-хорунжий Роман Шухевич / В. Кук // Генерал Роман Шухевич — «Тарас Чупринка» Головний Командир УПА. — Торонто ; Львів : Літопис УПА, 2007. — С. 484—485. — (Літопис Української Повстанської Армії ; Т. 45).
26. *Гусяк О.* Роман Шухевич — людина особлива / О. Гусяк // Генерал Роман Шухевич — «Тарас Чупринка» Головний Командир УПА. — Торонто ; Львів : Літопис УПА. — 2007. — С. 434. — (Літопис Української Повстанської Армії ; Т. 45).
27. *Сокіл В.* Українські історико-героїчні перекази. — С. 133.

28. *Москаленко М.* Фольклорний алфавіт давньоруського космосу / М. Москаленко // Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / упоряд., передмова та переклади Михайла Москаленка. — К. : Дніпро, 1998. — С. 23.
29. *Фаріон І.* Зв'язкова Нуся, яку малював Шухевич / І. Фаріон // Високий Замок на вихідні. — № 157 (3564). — 1—2 вересня 2007. — С. 1, 15.

Yevhen Lunyo

ROMAN SHUKHEVYCH, THE UPA COMMANDER-IN-CHIEF, IN PROSAIC FOLKLORE OF YAVORIV LAND

In a wide massive of insurgent heroic epics, that had been registered by author along the Yavoriv land a group of motives connected with Roman Shukhevych — Commander-in-Chief of Ukrainian Insurgent Army — had been marked and put under an analytic study. The greater part of those creations came into being and was actively spread just in the time of reestablished Ukrainian statehood at 1991 because of new favorable conditions that arose then. Almost all registered in the mentioned area folk tales on Roman Shukhevych have originated out of poetic fiction — a point that proves quite significant socio-political, artistic and aesthetical importance of the person. The general himself is presented in the image of poeticized and glorified national hero, ideal fighter for independent Ukraine, a champion of wide circles of population.

Keywords: insurgent heroic epics, folk tales, national hero, R. Shukhevych, OUN, Ukrainian Insurgent Army.

Евгений Луньо

ГЛАВНОКОМАНДУЮЩИЙ УПА РОМАН ШУХЕВИЧ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЕ ЯВОРОВЩИНЫ

Из большого массива повстанческого героического эпоса, записанного автором на Яворовщине, выделена и проанализирована группа мотивов о Главном командире УПА Романе Шухевиче. Преобладающее большинство этих произведений возникло и получило бытование уже во время возобновлённой в 1991 г. украинской государственности, поскольку тогда появились способствующие этому условия. Почти все зафиксированные в этой местности народные о Р. Шухевиче происходят из поэтического вымысла, что свидетельствует о важном общественно-политическом и художественно-эстетическом значении данной личности. Сам генерал представлен в образе опоэтизированного и воспеваемого национального героя — идеализированного борца за самостоятельную Украину, любимца широких народных масс.

Ключевые слова: повстанческий героический эпос, народные рассказы, национальный герой, Р. Шухевич, ОУН, УПА, Яворовщина.

Уляна МОВНА

БДЖІЛЬНИЦТВО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ОБРЯДОВОЇ КУЛЬТУРИ В ЕТНОГРАФІЧНИХ СТУДІЯХ СЕРЕДИНИ XIX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті аналізується творчий доробок вітчизняних та зарубіжних етнографів середини XIX — початку XXI ст. щодо висвітлення обрядових аспектів українського бджільництва. Наукові зацікавлення авторів реалізовувались головно у вигляді принагідних нотаток і тематичних вкраплень у дослідницьке тло публікацій іншої тематичної спрямованості й меншою мірою — у вигляді профільних аналітичних розвідок чи тематичних блоків індивідуальних монографій. Попри накопичення цінного емпіричного джерельного матеріалу, якісні показники студіювання бджільництва як феномену української обрядової культури є значно скромнішими й вимагають суттєвого наукового поглиблення.

Ключові слова: бджільництво, українська обрядова культура, етнографічні студії, середина XIX — початок XXI ст.

© У. МОВНА, 2011

Бджільництво як явище національної духовної культури майже до середини XIX ст. залишалося як для вітчизняних, так і зарубіжних дослідників практично «terra incognita». Лише з кінця 40-х — початку 50-х рр. розпочався процес поступової і довготривалої концентрації спочатку фрагментарних, а згодом більш чи менш розлогих відомостей, що стосувалися окремих компонентів світоглядно-обрядового комплексу традиційного бджільництва українців. На початках це були публікації з характеристикою господарського промислу загалом, різних аспектів матеріальної і духовної культури, описи окремих етнографічних районів чи всієї України, у які впліталась мозаїчна інформація із зазначеної тематики.

Все ж, задля справедливості відзначимо, що витоки наукового зацікавлення народознавчими студіями обрядового комплексу бджільництва, наслідком якого став довготривалий процес нагромадження джерельного фактажу (у той час переважно у вигляді розрізнених та поодиноких повідомлень), сягають початку XIX ст. Так, перші скупі факти про окремі календарні та оказіональні пасічницькі ритуали бойків з авторськими аналітичними припущеннями щодо їх семантики подано у монографії польського етнографа І. Любич-Червінського (1811) [1].

Вже з середини XIX ст. спостерігаємо певне пожвавлення збирацької роботи, опубліковані результати якої носили здебільшого фрагментарний характер. В етнографічних статтях та працях більшого формату почали з'являтися невеликі інформативні вкраплення, що стосувалися деяких питань духовного виміру бджільництва. Так, греко-католицький священик зі Стрия І. Білявський у розвідці бойківського бджільництва [2] вперше в етнографічній літературі зафіксував пасічницьку традицію виносу бджіл із зимівників на свято Теплого Олексія, супроводжувану відповідними ритуальними діями. Окремі обрядові чинності, виконувані українськими бджолярами під час святкувань річного календарного кола, зокрема Івана Купала, св. Іллі, Маковея, Спаса, Голодної куті, Чистого четверга привернули увагу К. Сементовського [3]. Згодом у статті «Замітки про народні свята» [4] він занотував і деякі пасічницькі звичаї Святого вечора та Стрітення. Фольклорну нотатку з царини бджільництва (оповідку про пасічника-знахаря, що володів езотеричними навиками) навів у монографії «Український народ» уродженець Київщини, польський письменник

та етнограф А. Марцінковський, відомий під літературним псевдонімом А. Новосельський [5].

У 60-х рр. XIX ст. продовжувався процес поступового і вже більш тематично цілеспрямованого накопичення фактологічного матеріалу, що висвітлював різні грані народної світоглядної традиції, пов'язаної зі сферою бджільництва, зокрема зростало зацікавлення тогочасних етнографів пасічницькою обрядовістю, інкрустованою у святкове тло Різдва. Так, здійснювані на Святий вечір пасічниками Київського повіту обрядодії потрапили в поле зору В. Сікачинського [6]. Низку різдвяно-новорічних пасічницьких звичаїв подолян (підкидання куті до стелі, колядки, адресовані пасічнику, скроплювання бджіл свяченою на Йордан водою) оприлюднив на сторінках петербурзької «Основи» український етнограф та письменник А. Свидницький [7]. На звичай підкидання куті до стелі, поширений на Поділлі [8], вказав і польський дослідник В. Завадський в одній із подач великого етнографічного циклу «Образи Червоної Русі».

Паралельно з'явилися перші спроби теоретичних узагальнень окремих сегментів досліджуваного предмету, здійснені в річищі пануючої тоді міфологічної теорії [9]. Відомий вітчизняний мовознавець та фольклорист О. Потебня, дотримуючись методологічних засад цієї школи, у своїй магістерській праці розкрив символіку бджіл та бджолиного рою в українській народній поезії [10], що, на його думку, уособлювали собою молодого та учасників весільного поїзду. Українські обрядові реалії, зокрема народні погляди на бджолу, втілення людської душі у комаху, окремі замовляння пасічницької тематики із звертанням до святих угодників Зосима і Саватія як опікунів «Божих комах», символіка меду у весільному ритуалі знайшли відображення й наукове тлумачення у 3-томній праці російського міфолога, прихильника міфологічної концепції походження бджіл О. Афанасьєва [11]. Він вважав, що бджоли уособлюють собою блискавку, а «поетичне уподібнення блискавиць бджолам виникло із наступних зближень: легкокрила бджола, наділена від природи гострим жалом, нагадує цією ознакою блискавку, що летить і разить; вона наділяє смертних солодкими щільниками точнісінько так, як блискавиці провокують падіння на землю небесного меду дощів» [12].

70-ті рр. XIX ст. принесли подальше розширення тематичного спектру відомостей щодо духовної парадигми українського пасічництва. У 1872—1879 рр. побачив світ перший фундаментальний корпус народознавчих матеріалів «Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край», укладений П. Чубинським. У місяцеліку народних звичаїв та обрядів українців, що міститься у третьому томі дослідження під назвою «Народний щоденник», чітко простежуються пасічницькі мотиви, своєрідне «пасічницьке» річне коло обрядової тканини народного календаря, пов'язане із виконанням певних магічних дійств на Водохреща, Теплого Олекси, Івана Хрестителя, св. Андрія, Зачаття св. Ганни, Святвечір [13]. У четвертому томі, присвяченому родинній обрядовості українців, автор звертає увагу на ритуальне застосування меду та воску у весільному ритуалі, вперше описуючи обряд злучування свічок, подає тексти обрядових (в тому числі й еротичних) пісень зі згадкою про мед, наголошує на важливій обрядовій ролі продуктів бджільництва в похоронній звичаєвості — меду у складі колива й воскових свічок, першим зафіксувавши їх присутність в ролі «провідничок», з якими відпроваджували померлого на цвинтар, в обрядових особливостях похорону пасічника [14].

Жвавий інтерес дослідників продовжували викликати звичаї, яких дотримувалися українські пасічники в контексті різдвяно-новорічної обрядовості, а також народні повір'я, легенди та замовляння стосовно бджіл. Це, зокрема, засвідчує розлога стаття Г. Купчанка, вміщена в «Записках Південно-Західного відділу імператорського Російського географічного товариства» [15] (заснованого 1873 р. зусиллями П. Чубинського) з виокремленням конкретних прикмет, магічних практик і уявлень мешканців Буковини, пов'язаних з успішним перебуванням бджіл у господарстві та застосуванням воску з ритуальною метою (Святий вечір, Щедрий вечір, Ордань, Стрітення). Нотатка різдвяної пасічницької тематики — святвечірних ворожінь з Покуття за підкинутою до стелі кутею — містилася й у праці Л. Вайгеля [16]. На сторінках часопису «Киянин» [17] отримало фіксацію народне повір'я про започаткування бджоляного господарства. Уривчаста інформація щодо відзначення пасічниками Полтавщини Теплого Олекси та Спаса як подій народного пасіч-

ницького календаря й замовляння при виставці бджіл на пасіку вкраплена у фактологічну канву «Збірника відомостей про Полтавську губернію» А. Богдановича [18]. 1874 р. побачив світ перший «Збірник малоросійських заклинань» з добіркою замовлянь (загальним числом 17), що стосувалися бджіл, укладений українським етнографом та фольклористом П. Єфименком [19]. Тематично це замовляння, які пасічники промовляли з настанням календарних свят: Зачаття св. Ганни, Святвечора, Щедрого вечора, св. Олексія, Благовіщення, Воскресіння Христового, а також каузально — для профілактики втечі роїв, забезпечення медоносності бджіл, охорони комах від «лихого ока». Приблизно у той же час М. Драгоманов видрукував у Києві «Малоросійські народні перекази та оповіді» [20], серед яких — народна легенда про бджолу з Катеринославщини, магічні засоби затримки, осадження роїв та переманювання чужих комах, а також правила набирання «вечірньої» води для бджіл й примовки під час її застосування. У відомій збірці народних пісень Я. Головацького [21] знайшлося місце для фіксації ряду зразків народної пісенної творчості — пасічницьких колядок та весільних співанок із згадкою про бджіл.

Пов'язані з бджільництвом ритуали та замовляння українців викликали зацікавлення не лише вітчизняних, а й польських етнографів 70—80-х рр. XIX ст. Народні погляди волинян на бджолу, обряди, виконувані у випадку смерті пасічника, рекомендації щодо успішного утримання бджіл в пасіці, способи зваблення чужих комах, тлумачення їх з'яви у снах — усі ці «пасічницькі пересуди» перебувають у фокусі статті З. Глогера [22]. Увагу знавця народних традицій, уродженця Київщини Е. Руліковського привернули замовляння для бджіл, які він помістив у свої «Етнографічні записки з України» [23]. Зафіксований у попередні десятиліття звичай підкидання куті до стелі на Святвечір, яке здійснювали на Бібреччині (Львівщина) з метою провокування активного роїння бджіл та отримання багатого медового взятку, продовжив нотувати у 80-х рр. XIX ст. Б. Густавіч [24]. Окрім того, він також проявив інтерес до оказіональної пасічницької обрядовості, зокрема магічних дій задля успішного ведення пасіки, практикованих на Поділлі [25]. Певні відомості про різдвяну пасічницьку звичаєвість та ритуальне значення меду в похоронних обрядах покутян отримуємо із праці О. Кольберга [26]. Характеризуючи обряди, що виконувалися пасічниками на Святвечір, автор підкреслив їх однотипність (підкидання куті до стелі), не дивлячись на розмаїття окремих деталей, та функціональну спрямованість на збереження бджіл і отримання великої кількості меду. Стислу інформацію про побутування традиції «злучування» свічок під час проведення весільного обряду на Поліссі подав А. Брикчинський [27].

80-ті рр. XIX ст. започаткували практику подальшої появи профільних публікацій, переважно фактологічного характеру, присвячених висвітленню пасічницької обрядовості українців. Наріжний камінь у фундамент цієї тенденції заклав В. Подольський, автор відразу двох розвідок, вміщених у «Працях Вільного економічного товариства». У центрі першої з них — українські пасічницькі повір'я [28], до яких включено народну рецепцію бджіл та їх господаря-пасічника, окремі обрядові чинності із текстами замовлянь. Слобожанські замовляння з приводу виставлення бджіл на точки, їх загодівлі та запобігання втечі бджолосімей складають зміст другої розвідки цього ж дописувача [29].

На загальному фоні домінування описового матеріалу слід виокремити публікацію «Народні заклинання над бджолами» Т. Біленького [30], який не лише оприлюднив тексти замовлянь з двох рукописів, на які він натрапив 1873 р. у с. Недри Переяславського повіту Полтавської губернії, а й вперше піддав їх дослідницькому інтерпретуванню. Вступну частину докладного авторського коментаря, наведеного у передмові до публікованої збірки, становить ретельне палеографічне обстеження знайдених документів й датування часу їх створення XVIII століттям. На підставі сумлінного науково-критичного аналізу текстів замовлянь автор доходить цілком обґрунтованого й слушного висновку, що українці розглядали бджолу як святу комаху, «Божу робітницю», а пасіку як святе місце. Вони вважали, що за своїм походженням, бджоли — сльози Ісуса Христа, розп'ятого на хресті, а тому й розмножуються під особливим патронатом Бога, який з цією метою посилає на землю св. Зосиму: «И ты, Зосиме, иди да размножай пчелы, чтоб были Богу хвала, а миру христианскому пожиток». Як Божі створіння бджоли виробляють мед та віск на славу Бога і на користь людині. Аналізує Біленький і образ св. Зосима —

небесного опікуна бджіл, що Божою міццю охороняє їх від всіляких напастей, відзначаючи при цьому вплив книжного, апокрифічного характеру, чим пояснюється певна розмитість цього образу. Теоретичний характер носить перша в тогочасній етнографічній літературі класифікація самих заклинань на настанови (практичні поради) та власне заклинання, що носять назву «наука» чи «молитва». Власне заклинання за формою дослідник ділить на обряд чи настанову, що робити при заклинанні, та формулу (слова заклинань, які називають «замовлянням» або «замовкою»). Він перелічує засоби заклинань, тобто предмети чи речі, які використовуються при їх проведенні (свячена або богоявленська вода, свічка, благовіщенська проскура, паска, яра вовна, вовче горло, мурахи, щука, кілок, лід, камінь, кутя, мед та ін.). На думку автора, яка залишається актуальною й сьогодні, заклинання — залишки давніх язичницьких молитов, що частково уціліли у своєму первісному вигляді, але в більшості випадків трансформувались під домінантним впливом християнської традиції, внаслідок чого в уявленнях заклинача виявляється дуалізм релігійних вірувань.

Що стосується самих текстів, то це найбагатший кодекс пасічницьких замовлянь із оприлюднених на той час, цінне історичне свідоцтво, що виявляє базові світоглядні цінності українців в галузі бджільництва та ментальні установки селян-пасічників: народну рецепцію бджоли, погляд на походження комах, креативну роль Творця й святих щодо них, статус пасіки як сакрального місця, магічні передумови успішного ведення пасічницького господарства. У ньому фігурують як оказіональні зразки замовлянь (для заснування пасіки, запобігання втечі роїв, нападу чужих бджіл, «уроків», забезпечення медоносності та здоров'я комах, молитви до них), так і обрядові чинності й регламентації річного кола народного пасічницького календаря.

Символічне значення меду в контексті української весільної обрядовості вперше принагідно потрапило у поле зору етнографів ще наприкінці XVIII ст. [31], а пильнішої уваги дочекалося набагато пізніше: у 60-х рр. XIX ст. — на початку XX ст. Так, ритуальну роль меду у весільному церемоніалі гуцулів відзначили С. Витвицький [32] (1863), В. Завадський [33] (1873), Л. Вайгель [34] (1887), В. Козарищук [35] (1889), лемків — І. Кузів [36] (1889), бойків — О. Рошкевич [37] (1886), В. Гнатюк [38], З. Кузеля [39] (обидва 1908), поліщуків та волинян — О. Кольберг [40] (1889, 1907).

Наприкінці 80-х — у 90-ті рр. XIX ст. укорінилися ті паростки перших теоретичних узагальнень в царині бджолярської обрядовості, що з'явились ще в попередні десятиліття. Власне, на цей період припадають початки активної наукової діяльності відомого українського етнографа М. Сумцова, який цікавився (як в загальному етнографічному розрізі, так і спеціально) обрядовими та міфологічними конотаціями українського бджільництва. У 1889—1890 рр. на шпальтах «Київської Старовини» з'явилась друком у популярному викладі його широкоформатна етнографічна студія «Культурні переживання», предметним стрижнем якої є весь український селянський культурний простір, уся багатовікова народна культурна спадщина, розглянута вченим у широкому міжнародному контексті крізь призму теорії пережитків [41], що засвідчує її назва. Серед інших національних етнографічних реалій у фокус дослідження потрапили повір'я про бджіл, обрядові аспекти виготовлення свічок, історичні корені та сучасна автору практика керомантії — використання воску у вигляді свічок й воскових фігурок людини у любовних та шкідливих дивінаціях [42]. Розглянувши в порівняльному аспекті відповідний фактичний матеріал, дослідник дійшов висновку, що в основі піромантичних повір'їв і обрядів лежить давнє ототожнення душі та життя людини з вогнем.

Предметом спеціальної аналітичної статті М. Сумцова [43], написаної 1893 р. з приводу виходу в світ книги німецького пасічника-любителя Й. Глькока «Символіка бджіл» [44], є зіставлення основних мотивів легендарних оповідей про комаху, притаманних різним етнічним традиціям. Аналізуючи та критикуючи працю німецького автора, український вчений констатує її бібліографічні прогалини, ігнорування багатого фольклорного матеріалу романців і слов'ян щодо символіки бджіл, наводить відсутні у Глькока легенди: російську про бджолу та ластівку, відому в українців та білорусів космогонічну оповідку та румунську космогонічну казку про комаху. Розкриваючи священне значення бджіл в історичній ретроспекції, Сумцов подає власне пояснення звичайного для українців епітету комахи («свята»), виводячи його від практики вживання воску на цер-

ковні свічки та легенд про причетність Бога до її появи, що видається цілком прийнятним і нині.

90-ті рр. характеризувалися також зростанням кількості публікацій, включно з профільними статтями, що репрезентують фактологічний матеріал (здебільшого тексти замовлянь) з нових, не охоплених досі дослідженням культурно-духовного аспекту бджільництва, етнографічних районів України. Першою ластівкою став допис Д. Яворницького «З записної книжки малоруського етнографа» [45], де наведено зразки магічних практик мешканців Півдня (замовляння для утримання роїв у пасіці, на «відвернення чужих бджіл»). Кілька замовлянь, спрямованих на захист і порятунок бджіл від «уроків», записав у пасічників Катеринославської та Харківської губерній І. Манжура [46]. Замовляння з рукописної «Книжки св. Зосими про бджіл» початку XIX ст., знайденої у с. Полствин Канівського повіту Київської губернії, видрукував у своїх «Етнографічних матеріалах» Б. Грінченко [47]. У центрі уваги розвідки В. Ястребова «До повір'їв щодо бджіл» [48] перебуває календар річного догляду за бджолами мешканців м. Глодоси Єлисаветградського повіту з магічними обрядодіями, виконуваними на Водосвяття, Благовіщення, похвалу[1], Зачаття св. Ганни, а також окремі оказіональні пасічницькі прикмети. На функціональному призначенні весільного «світильника» (дерев'яного хрестика, втиснутого у пучок квітів і обвитого восковою свічкою) з Полтавщини коротко зупинився А. Малинка [49]. Народні пасічницькі повір'я та замовляння українців Кубані із станиці Стародерев'янківської потрапили у сферу зацікавлень місцевого вчителя Т. Павлевського [50]. Це, фактично, передрук рукопису «Полезное для хозяйства. Наставление держащим пчелы, из книги преподобного Зосимы», у якому вміщено 22 пасічницькі настанови (із відповідними замовляннями), актуальні під час вибору місця для пасіки та у дні святкувань Святвечора, Різдва, Водохрестя, св. Олексія, Благовіщення, Великодня, Спаса, Зачаття св. Ганни.

У 90-х рр. фактологічний багаж етнографічної науки поповнився й автентичними польовими матеріалами з Карпат і Прикарпаття, що стосувалися юридичних народно-традиційних поглядів на бджоли та володіння ними, легенд про їх походження, народних тлумачень снів за участю комахи, знакової функціональності меду в річній та родинній обрядовості, пасічницьких звичаїв календарного циклу, дівочих дивінацій з медом, зібраними анонімним дописувачем віденського часопису «Наука» [51], К. Мрочком [52], Ф. Ржегоржем [53], Г. Купчанком [54], І. Франком [55], Р. Кайндлем [56]. Накопичені впродовж цього періоду відомості дають змогу судити про різноманітні аспекти сприйняття бджіл у народній традиції, проливають світло на семантику меду в ритуалах «переходу», зміст деяких пасічницьких обрядів календарного кола мешканців Закарпаття, Покуття, Бойківщини, Бойківського Підгір'я, Лемківщини, Гуцульщини.

Початок XX ст. ознаменувався зростанням не лише кількісних, але й якісних параметрів призбираного етнографами джерельного матеріалу з царини бджолярської обрядовості. Цінним джерелом, яке заслуговує на особливу увагу дослідника пасічницької звичаєвості гуцулів, є ґрунтовна п'ятитомна праця В. Шухевича «Гуцульщина» [57], де представлено давні пласти їх традиційної бджолярської культури, а саме: весільні, похоронні та календарні (на Різдво, Йордан, Благовіщення, Великдень) обряди з ритуальним використанням меду та воску. Цінність роботи виявляється і в тому, що автор вперше зафіксував побутування колядної церемонії на місці пасіки — «пльису», що носила виразний ритуальний характер. Цікавим висвітленням багатьох аспектів народного розуміння духовно-світоглядного феномену бджільництва — символічної ролі меду у весільному та похоронному церемоніалі, календарній звичаєвості, народних віруваннь про бджіл, деяких оказіональних обрядів лемків, гуцулів та бойків характеризуються роботи В. Сарни [58] і Ю. Шнайдера [59].

Синхронно йшло подальше кількісне накопичення польового етнографічного матеріалу з різних ділянок духовно-світоглядного комплексу українського пасічництва. Місцю бджоли у народній традиції поляків та представників інших етносів, що замешкували підвладні Польщі землі (трактованих автором як «наш люд»), присвячена стаття Е. Маєвського [60]. Вона містить виклад народознавчого фактажу, зокрема українського, згрупованого у дві частини: «Роль в народних переказах, уявленнях та віруван-

[1] Тут похвала — понеділок Страсного тижня.

нях» (опільська легенда про походження бджіл, народні погляди та вірування холмщаків про комаху) і «Роль у різних практиках» (каузальні пасічницькі магічні дії, пересуди, чари, поширені в окремих місцевостях Поділля, Середньої Наддніпрянщини, Холмщини). «Сказание о пчелах от св. Зосима» з обрядовими настановами на Святий вечір, св. Олексія та при купівлі комах подано в одній з етнографічних праць Б. Грінченка [61]. Традиційна постать пасічника, перший випуск бджіл на Теплого Олекси, магічні дії для захисту комах від «уроків» — ось перелік світоглядних реалій бджільництва, яких торкнувся пасічник-аматор К. Бордичевський [62] у доповіді на засіданні Товариства дослідників Волині. 1902 р. в «Працях комітету з влаштування XII Археологічного з'їзду» [63] було видруковано добірку пасічницьких обрядів та замовлянь, поданих за рукописом XIX ст. Її склало 21 замовляння з традиційними порадами щодо виставки бджіл на пасіки, їх загодівлі, охорони від недуг та «уроків», чужих бджілнападниць, втечі комах в інші пасіки. Два замовляння від «уроків» з рукопису вчителя Куп'янського (Слобожанщина) духовного училища Г. Попова «Народні розповіді про бджіл» навів у «Працях» наступного археологічного з'їзду О. Вєтухов [64]. Народна візія бджоли й ритуальне застосування свічок в календарних звичаях мешканців Підляшшя не залишилися поза увагою І. Бессараби [65]. Вже у хронологічно пізнішій праці [66] він відзначив символічну роль меду та «світильника» (воскової свічки, прикрашеної квітами та дерев'яним хрестиком) у весільному дійстві мешканців Півдня України. На деякі пасічницькі прикмети та повір'я українців Вороніжчини вперше звернув увагу Г. Яковлєв [67]. Окремі світоглядні окрушини розсипані у профільній періодиці, зокрема на сторінках часопису «Українське бджільництво» [68].

На початку XX ст. надзвичайно рельєфно вирізьбилась наукова постать видатного українського етнографа, дійсного члена НТШ В. Гнатюка, завдяки подвижницькій праці якого були оприлюднені багатющі скарби духовної культури українців, сконденсовані у таких корпусах джерельного матеріалу, як «Знадоби до галицько-руської демонології» і «Знадоби до української демонології» [69]. Окрему нішу в них займає репрезентація духовних надбань бджільництва: народних вірувань про чорта-пасічника, «хованця до пасіки» (способів їх набуття, утримання, зовнішньої подоби), а також прикмет про бджіл, що віщують смерть. Плідно попрацювали на полі етнографічних студій бджільництва й інші народознавці-члени НТШ. Так, застосування воску в календарних обрядах гуцулів (на св. Василя, Трьох святих, Стрітення) відзначив А. Онищук [70]. Етнографічні фіксації символіки меду та воску в похоронній обрядовості представників різних етнографічних районів України здійснили З. Кузеля [71], Ю. Кміт (Бойківщина) [72], А. Онищук (Гуцульщина), І. Бордейний (Буковина), А. Мусянович (Яворівщина) [73]. Ритуальне значення меду у святвечірних обрядах мешканців Бойківського Підгір'я й Західного Поділля підкреслили дослідники народної поживи А. Чичула та П. Кононенко [74].

Детальніше варто зупинитися на цінній емпіричній праці репрезентанта наукового Товариства дослідників Волині (ТДВ) І. Ковальова [75], у якій зібрані «усні пам'ятки народного бджільництва, засновані на повір'ях, чаклунстві, знахарстві, молитвах і різних забобонах». Її вихід в світ став можливим за сприяння товариства, яке за власний кошт надрукувало й розіслало по селах краю попередньо розроблену автором анкету, відповіді на яку склали повнокровну джерельну базу дослідження. Своє завдання етнограф вбачав у збереженні для науки дорогоцінних пам'яток не лише побуту, а й психологічного стану й розвитку людини, що «зникають швидше, ніж записуються». Книжка містить п'ять розділів, розбитих на окремі підпункти: «Практичне бджільництво» (обрядові дії, пов'язані з підготовкою місця для пасіки, набуттям бджіл, їх захистом від «вроків», роїнням, медозбором, зимівлею та ін.), «Обряди, пов'язані з бджільництвом» (календарна обрядовість пасічників), «Народні погляди на бджолу і бджільництво» (народні назви бджіл, ставлення до них сільського загалу, легенди про походження комах, їх святі-опікуни), «Уривки з народної природної історії бджоли» (народні погляди на поділ праці у бджолосім'ї, тривалість життя та видові особливості комах), «Розповіді, в яких фігурують пасічники, бджоли та їх продукти».

У 20—30-х рр. XX ст. російські етнографи П. Богатирьов [76] та Д. Зеленін [77] у розлогих статтях аналітичного спрямування підбили теоретичні підсумки польових досліджень багатьох компонентів

палітри української обрядової культури. Перший з них, дошукуючись витоків функціональної спрямованості різноманітних календарних і родинних обрядодій та вірувань мешканців Закарпаття, виявив семантику окремих пов'язаних з пасічництвом звичаїв, виконуваних на Різдво та Благовіщення, а також народних уявлень про душу в іпостасі бджоли, весільного частування молодих медом, його ритуальної ролі під час святвечірньої трапези, святочної ворожби за прилиплою до стелі кутею, місця воскових свічок-трійць в йорданському водосвятті. Д. Зеленін, вибудовуючи концепцію ритуальних заборон народів Східної Європи та Північної Азії (з розглядом історичних коренів вербальних табу), опирався на дані різних етнічних традицій, в т. ч. на український фактологічний матеріал зі сфери бджолярської обрядовості. Він помістив у теоретичне річище своїх напрацювань деякі характерні для вітчизняних пасічників світоглядні уявлення та практики (розуміння бджолами людської мови, вітання їх з нагоди свят і повідомлення про смерть господаря, феномен ритуальної крадіжки комах).

Хронологічний відрізок міжвоєнного двадцятиріччя водночас був періодом активної збирацької роботи, яка завершилася появою низки наукових узагальнень українських та польських етнографів: І. Волошинського [78], В. Кравченка [79], А. Фішера [80], К. Мошинського [81], Ю. Балога [82], Г. Бігеляйзена [83], А. Ворона [84], Я. Фальковського [85], що проливають світло на сліди давнього пошанування бджіл, традиційні народні погляди на них, обрядові правила поведінки з комахами та виготовлення жител для них, звичаї, пов'язані зі смертю пасічника, ритуальну функціональність меду та воску в родильній, весільній та календарній обрядовості й похоронній обрядовій практиці, оказіональних звичаях.

У період панування комуністичної ідеології духовна спадщина бджільництва виявилась серед тих пластів традиційної обрядової культури, які незаслужено перебували на узбіччі дослідницьких інтересів вітчизняних етнографів. Відповідно, ця периферійна проблематика розроблялася не у формі глибоких аналітичних досліджень, а у вигляді принагідної фіксації окремих пов'язаних з пасічництвом звичаїв та обрядів українців в контексті розв'язання інших наукових проблем: Л. Дем'ян [86] (мед в бойківському весільному церемоніалі), невідомий дописувач варшавської української газети «Наше слово» [87] (оказіональні обряди з Лемківщини, зокрема щодо вибору місця для розташування майбутньої пасіки), М. Шмайда [88] (деякі пасічницькі повір'я та звичаї лемків), публікація О. Деєм рукопису С. Левицького з описом весільного обряду Середньої Наддніпрянщини середини XIX ст. [89] (свічки у весільному дійстві), В. Гривна [90] (окремі різдвяні пасічницькі звичаї лемків), збірник «Фольклорні записи М. Вовчка і О. Маркевича» [91] (мед та віск у весільному й похоронному обрядах мешканців Чернігівщини), С. Толстая [92] (ритуальні функції стрітенської та пасхальної свічок на Поліссі, їх ареал, картографування термінології), В. Борисенко [93] (обрядове частування медом у весільному обряді мешканців Карпат, Прикарпаття і Полісся). З авторів, що жили й працювали поза межами України, варто згадати І. Левкович, у розвідці якої вділено увагу ритуальному застосуванню меду й воску у різдвяних святкуваннях, традиційних обходах господарств, свічки-«трійці» у йорданському дійстві, окремим новорічним пасічницьким звичаям [94].

Лише з одержанням Україною незалежності спостерігається певне пожвавлення на полі етнологічних студій духовного пласту бджільництва, яке виявилось у появі низки публікацій, насамперед реедиції класичних досліджень й доробку вчених української діаспори. Серед них — праць Й. Лозинського [95] (мед у весільному ритуалі українців Надсяння), М. Маркевича [96] (окремі пасічницькі обряди в канві народного календаря), П. Чубинського [97] (молитви та замовляння до бджіл з Черкащини), М. Максимовича [98] (пасічницькі вкраплення в канву українського народного місяцеліку), О. Воропая [99] (весняне виставлення бджіл на Теплого Олекси, місце бджіл та воску в деяких святах календарного циклу), С. Килимника [100] (штрихи до символіки воску та свічок-«трійць» у календарних святкуваннях, характеристики традиційного образу українського пасічника та місця бджоли у його житті, традиційні обрядові дії у день Теплого Олекси).

У центрі новочасних зацікавлень українських і зарубіжних етнографів, зокрема, М. Влад [101], М. Шмайди [102], М. Сополиги [103], В. Скуратівського [104], Р. Ганчук [105], А. Дмитренко [106], Т. Пархоменко [107], М. Паньківа [108], І. Несен [109], С. Творун [110] — характерні для

представників різних етнографічних районів України пасічницькі обряди, інкрустовані у живу тканину народного календаря пасічницькі фрагменти, народні уявлення про бджоли, пасічника, звичаї, пов'язані з вибором місця для пасіки, молитви, замовляння до бджіл, використання продуктів бджільництва в обрядовій культурі (річній та родинній обрядовості), виливання воску з лікувальною метою, обрядове медове печиво, образ бджоли у колядній пісенності. Слов'янський концепт бджоли як сакральної істоти, використовуючи (поряд з іншими) дані української етнічної традиції, ґрунтовно розглянув російський етнолінгвіст О. Гура [111]. Мозаїчні пасічницькі вкраплення обрядового характеру присутні у відповідних тематичних нішах цілісної структури поліського народного календаря, реконструйованого провідним вченим московської етнолінвістичної школи С. Толстою [112]. Посильну лепту у дослідження українського обрядового контексту бджільництва, як в етнолокальному, так і загальнонаціональному вимірі, вніс і автор цих рядків [113].

Розгляд наукових пошуків та знахідок середини XIX — початку XXI ст. підводить до цілком вмотивованого висновку, що українська пасічницька обрядовість, загалом привернувши до себе увагу багатьох поколінь вітчизняних та зарубіжних етнографів, все ж вивчена на сьогодні далеко недостатньо. І це, перш за все, стосується якісних показників її студіювання, оскільки емпіричного джерельного матеріалу (звісно, доволі різнорідного за обсягом, повнотою фіксації явищ, інформативною новизною, кутом розгляду), що вимагає систематизації та ретельного аналізу, але, водночас, є цінною фактологічною базою для нинішніх дослідників, накопичено достатньо багато. Творчий здобуток сучасних народознавців, попри безсумнівну наукову вартість, далеко не вичерпує внутрішнього ресурсу задекларованої проблематики. Доводиться констатувати відсутність спеціальних комплексних досліджень у формі монографій, які б повною мірою розкривали національну специфіку традиційних уявлень, вірувань, звичаїв та обрядів бджолярів, подавали візію бджільництва як феномену української обрядової культури, виявляли притаманне йому універсальне загальнокультурне значення. А, отже, відкривається широке поле для майбутніх досліджень, перспектива плідної наукової праці.

1. *Lubicz-Czerwiński I.* Okolica Za-Dniestrska między Stryjem i Lomnicą / Ignacy Lubicz-Czerwiński. — Lwów, 1811. — S. 198—199, 205.
2. *Bielawski I.* Pszczelnictwo w dekanacie Skolskim / I. Bielawski // Rozprawy Galicyjskiego Towarzystwa Gospodarskiego. — Lwów, 1847. — T. 2. — S. 163—167.
3. *Сементовский К.* Замечания о праздниках у малороссиян / К. Сементовский. — Харьков, 1843. — С. 26—28, 40, 43.
4. Киевские губернские ведомости. — 1850. — № 16. — С. 121—123 ; № 18. — С. 137—139.
5. *Nowosielski A.* Lud ukraiński / Antoni Nowosielski. — Wilno, 1857. — T. 2. — S. 101—103.
6. *Сикачинский В.* О суевериях, встречаемых на праздник Рождества Христова в Киевском уезде / В. Сикачинский // Киевские губернские ведомости. — 1860. — № 30. — С. 188—190.
7. *Свидницкий А.* Великдень у Подолян / Анатолий Свидницкий // Основа. — 1861. — Т. 11—12. — С. 60, 62, 69.
8. *Zawadzki W.* Obrazy Rusi Czerwonej / Władysław Zawadzki // Tygodnik Ilustrowany. — 1864. — T. 9. — № 231. — S. 78.
9. Детальніше див. *Токарев С.А.* Мифологическая школа / С.А. Токарев // Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы. — М., 1988. — С. 124 ; *Байбурин А.К.* Мифология / А.К. Байбурин // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. — М., 1991. — С. 80—84 ; *Давидюк В.* Міфологічна школа / Віктор Давидюк // Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. М. Чорнописького. — Тернопіль, 2008. — С. 252.
10. *Потебня А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. Потебня. — Харьков, 1860. — С. 109—110.
11. *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу / А. Афанасьев. — М., 1865— 1869. — Т. 1—3.
12. Там же. — М., 1865. — Т. 1. — С. 382.
13. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. Чубинским. — СПб., 1872. — Т. 3. — С. 4, 9—10, 198, 262—263.
14. Там же. — СПб., 1877. — Т. 4. — С. 252, 265, 271, 286, 299, 305—306, 323, 332, 337—338, 422, 433, 437, 443, 460—462, 578, 587, 588—589, 596—598, 600, 646—647, 698, 707—710.
15. *Купчанко Г.* Некоторые историко-географические сведения о Буковине / Григорий Купчанко // Записки Юго-Западного отдела импер. РГО. — К., 1875. — Т. 2. — С. 289—600.
16. *Wajgiel L.* Rys miasta Kolomyi / Leopold Wajgiel. — Kolomya, 1877. — S. 85.
17. *Ф. Л.*, свящ. Народное поверье о способе разводить пчел / Ф. Л. // Киевлянин. — 1870. — № 72. — С. 3.

18. *Богданович А.В.* Сборник сведений о Полтавской губернии / А.В. Богданович. — Полтава, 1877. — С. 188, 205, 282.
19. *Ефименко П.* Сборник малороссийских заклинаний / П. Ефименко. — М., 1874. — С. 53—59.
20. *Драгоманов М.* Малороссийские народные предания и рассказы / Михаил Драгоманов. — К., 1876.
21. *Головацкий Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Яков Головацкий. — М., 1878. — Ч. 4. — С. 6, 12—13, 121, 248, 260—261, 280—281, 310.
22. *Gloger Z.* Przesądy pszczolarskie, myśliwskie i rolnicze / Zygmunt Gloger // Biblioteka Warszawska. — 1876. — T. 4. — Serya V. — Zesz. 12. — S. 552—555.
23. *Rulikowski E.* Zapiski etnograficzne z Ukrainy / Edward Rulikowski // Zbiór wiadomośći do antropologii krajowej. — Kraków, 1879. — T. 3. — S. 115—118.
24. *Gustawicz B.* Podania, przesądy, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody / B. Gustawicz. — Kraków, 1882. — Cz. 2 : Rośliny. — S. 101—102.
25. *Gustawicz B.* Podania, przesądy, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody / B. Gustawicz // Zbiór wiadomośći do antropologii krajowej. — Kraków, 1881. — T. 5. — S. 157—158.
26. *Kolberg O.* Pokucie. Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. — Kraków, 1882. — T. 1. — S. 82—86, 129, 203, 217—219.
27. *Brykczyński A.* Zapiski etnograficzne z Polesia Wołyńskiego / A. Brykczyński // Zbiór wiadomośći do antropologii krajowej. — Kraków, 1888. — T. 12. — S. 88—89.
28. *Подольский В.* Пчеловодные поверья. I. Малорусские / В. Подольский // Труды Вольного экономического общества. — СПб., 1882. — Т. 1. — Вып. 2. — С. 195—197.
29. *Подольский В.* Из Суджанского узда Курской губернии / В. Подольский // Труды Вольного экономического общества. — СПб., 1882. — Т. 1. — Вып. 2. — С. 197—199.
30. *Беленький Т.* Народные заклинания над пчелами. Две рукописи XVIII века о пчеловодстве / Т. Беленький. — Каменец-Подольский, 1880.
31. Описание свадебных украинских простонародных обрядов в Малой России и в слободской украинской губернии, сочиненное Г. Калиновским // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачовым. — М., 1854. — Кн. 2. — С. 85.
32. *Witwicki S.* Rys historyczny o Huculach / S. Witwicki. — Lwów, 1863. — S. 108—109.
33. *Zawadzki W.* Huculi. Szkic etnograficzny / W. Zawadzki // Klosy. — 1873. — № 430. — S. 205—206.
34. *Wajgiel L.* O Huculach. Zarys etnograficzny / Leopold Wajgiel. — Kraków, 1887. — S. 19.
35. *Козарищук В.* Із буковинських карпатських гір / В. Козарищук // Наука, 1889. — С. 474, 480, 485.
36. *Кузів І.* Житє-бутє, звичаї і обичаї гірського народу / І. Кузів // Зоря. — 1889. — № 17. — С. 286, 299.
37. *Roszkiewicz O.* Obrzędy i pieśni weselne ludu ruskiego we wsi Lolinie powiatu Stryjskiego / O. Roszkiewicz, I. Franko. — Kraków, 1886. — S. 21.
38. *Гнатюк В.* Бойківське весілля в Мшанці Старосабірського повіту / Володимир Гнатюк // Матеріали до української етнології. — Львів, 1908. — Т. 5. — С. 16, 19.
39. *Кузеля З.* Бойківське весілля в Лавочнім Стрийського повіту / Зенон Кузеля // Матеріали до української етнології. — Львів, 1908. — Т. 5. — С. 133, 139.
40. *Kolberg O.* Zwyczaje i obrzędy weselne z Polesia / Oskar Kolberg // Zbiór wiadomośći do antropologii krajowej. — Kraków, 1889. — T. 8. — S. 210, 213—214 ; *Kolberg O.* Wolyń. Obrzędy, melodye, pieśni / Oskar Kolberg. — Kraków, 1907. — S. 13.
41. Детальніше про теорію пережитків див. *Зельнов И.* Метод пережитков / И. Зельнов // Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы. — М., 1988. — С. 210—211.
42. *Сумцов Н.Ф.* Культурные переживания / Николай Федорович Сумцов // Киевская Старина. — 1889. — Т. 27. — С. 588—591 ; 1890. — Т. 28. — С. 325—327.
43. *Сумцов Н.Ф.* Из сказаний о пчелах (по поводу соч. Glöck'a : «Die Symbolik der Bienen») / Николай Федорович Сумцов. — М., 1893. — С. 176—182.
44. *Glöck J.Ph.* Die Symbolik der Bienen / J.Ph. Glöck. — Heidelberg, 1891.
45. Этнографическое обозрение. — 1890. — № 3. — Кн. 6. — С. 199—201.
46. *Манжура И.* Сказки, пословицы и т.п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях / Иван Манжура. — Харьков, 1890. — С. 151—152.
47. *Гринченко Б.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях / Борис Гринченко. — Чернигов, 1895. — Вып. 1. — С. 281.
48. *Ястребов В.* К поверьям относительно пчел / В. Ястребов // Киевская Старина. — 1897. — Т. LVII. — С. 65—66.
49. *Малинка А.* Малорусское «весилье». 3—5. Обряды и песни Полтавской, Киевской и Харьковской губерний / А. Малинка // Этнографическое обозрение. — 1898. — № 4. — С. 99.
50. *Павлевский Т.* Народные поверья и заговоры, относящиеся к пчеловодству / Т. Павлевский // Кубанский сборник. — 1899. — Т. 5. — С. 3—7.
51. Об угрорусcах // Наука. — 1893. — № 3. — С. 149.
52. *Mroczko K.F.* Śniatyńszczyzna / Ksawery Franc Mroczko // Przewodnik Naukowy i Literacki. — 1897. — T. 25. — S. 298, 593.
53. *Řehoř F.* Kalendářik z národniho života Bojkův / František Řehoř // Zlata Praha, 1895. — S. 535, 543, 559 ; *Řehoř F.* Kalendářik z národniho života Lemkův / František Řehoř // ČČM. — 1897. — Sv. 4. — S. 358.
54. *Купчанко Г.* Угорска Русь и еи русски жители / Григорий Купчанко. — Відень, 1897. — С. 52.

55. *Франко І.* З уст народа / Іван Франко // Житє і Слово. — 1894. — Кн. 5. — Т. 2. — С. 181 ; *Франко І.* Людові вірування на Підгір'ю / Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1898. — Т. 5. — С. 177, 205.
56. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули : їх життя, звичаї та народні перекази / Раймунд Фрідріх Кайндль. — Чернівці, 2000. — С. 30, 66, 68, 79, 103, 136, 143.
57. *Шухевич В.* Гуцульщина / Володимир Шухевич // Матеріали до української етнології. — Львів, 1899—1908. — Ч. 1—5.
58. *Sarna W.* Opis powiatu Jasielskiego / W. Sarna. — Jaslo, 1908. — S. 63, 66, 155.
59. *Schnaider J.* Z kraju Huculów. Materialy etnograficzne / J. Schnaider. — Lwów, 1899. — S. 24 ; *Schnaider J.* Lud peczeniżyński. Szkic etnograficzny / J. Schnaider // Lud. — 1907. — S. 21, 28, 105—107 ; *Schnaider J.* Z życia górali nadlomnickich / J. Schnaider // Lud. — 1911. — S. 138 ; 1912. — S. 200.
60. *Majewski E.* Pszczola w pojęciach i praktykach ludu naszego / Erazm Majewski // Wisla. — 1901. — T. 15. — S. 424—435.
61. *Гринченко Б.* Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. / Борис Гринченко. — Чернигов, 1901. — С. 81—84.
62. Доклад, читанный в экономической секции Общества исследователей Волыни пчеловодом-любителем К.А. Бордычевским // Труды ОИВ. — Житомир, 1902. — Т. 1. — С. 151, 161—163.
63. Малороссийские пчеловодные обряды и заговоры (по рукописи XIX в.) // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда. — Харьков, 1902.— С. 405—409.
64. *Ветухов А.* Из этнографических рукописных материалов предварительного комитета XII Археологического съезда / А. Ветухов // Труды Харьковской комиссии по устройству XIII Археологического съезда в Екатеринославе. — Харьков, 1905. — С. 295—296.
65. *Бессараба И.В.* Материалы для этнографии Седлецкой губернии / И.В. Бессараба // Сборник ОРЯС. — СПб., 1903. — С. 143, 179, 180.
66. *Бессараба И.* Материалы для этнографии Херсонской губернии / И. Бессараба. — Петроград, 1916. — С. 403—404, 446, 477.
67. *Яковлев Г.* Пословицы, поговорки, крылатые слова, приметы и поверья, собранные в слободе Сагунах Острогожского уезда / Г. Яковлев // Живая Старина. — 1905. — Вып. 1—2. — С. 162, 168, 173.
68. *Доманицький В.* Де взялася бджола (байка) / Василь Доманицький // Українське бджільництво. — 1908. — Ч. 5—6. — С. 72—73 ; З старовини бджільництва // Там само. — Ч. 7. — С. 81—83 ; *Брояковський П.* З «прахтик» сільського пасішника / П. Брояковський // Там само. — С. 83—84 ; *Трублаєвич Є.* Деякі звичаї селян-пасічників на Поділлі / Є. Трублаєвич // Там само. — 1909. — Ч. 1. — С. 13.
69. *Гнатюк В.* Знадоби до галицько-руської демонології / Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. — Львів, 1904. — Т. 15 ; *Гнатюк В.* Знадоби до української демонології / Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. — Львів, 1912. — Т. 33—34.
70. *Онищук А.* Народний календар. Звичаї й вірування, прив'язані до поодиноких днів у році / Антон Онищук // Матеріали до української етнології. — Львів, 1912. — Т. 15. — С. 26, 28—29.
71. *Кузеля З.* Посижіне і забави при мерци в українськім похороннім обряді / Зенон Кузеля // Записки НТШ. — Львів, 1915. — Т. 122. — С. 139—140, 158—159.
72. *Кміт Ю.* Похоронні звичаї і вірування бойків / Юрій Кміт // Записки НТШ. — Львів, 1915. — Т. 122. — С. 162, 164.
73. *Онищук А.* Похоронні звичаї й обряди в с. Зелениці Надвірнянського повіта / Антон Онищук // Етнографічний збірник. — Львів, 1912. — Т. 31—32. — С. 236 ; *Бордейний І.* Похоронні звичаї й обряди в с. Молодії (Молодієві) Чернівецького повіту / І. Бордейний // Там само. — С. 348 ; *Мусянович А.* Похоронні звичаї й обряди в с. Віжомля Яворівського повіту / Антон Мусянович // Там само. — С. 380.
74. *Чичула А.* Народна пожива в Дрогобицькій повіті / А. Чичула // МУЕ. — Львів, 1918. — Т. 18. — С. 15 ; *Кононенко П.* Народна пожива у Скалатськім повіті / П. Кононенко // Там само. — С. 79.
75. *Ковалев И.И.* Живая летопись волынского пасечничества / И.И. Ковалев. — Житомир, 1916.
76. Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства / Петр Григорьевич Богатырев. — М., 1971. — С. 201—208, 217—218, 225, 258—259.
77. *Зеленин Д.* Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии / Дмитрий Зеленин // Сборник МАЭ. — Ленинград, 1929. — Т. 8. — С. 11, 17, 85, 87, 140.
78. *Волошинський І.* Похоронні звичаї і голосіння в Городенщині / І. Волошинський // МУЕ. — Львів, 1919. — Т. 19—20. — С. 196—201.
79. Звичаї в селі Забрідді Житомирського повіту на Волині. Етнографічні матеріали, зібрані Василем Кравченком. — Житомир, 1920. — С. 23, 77, 102 ; *Кравченко В.* З побуту і обрядів північно-західньої України / Василь Кравченко // Збірник Волинського науково-дослідчого музею. — Житомир, 1928. — Т. 1. — С. 94, 107—108.
80. *Fischer A.* Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego / Adam Fisher. — Lwów, 1921; Fischer A. Rusini / Adam Fisher. — Lwów ; Warszawa ; Kraków, 1928. — S. 109, 113.
81. *Moszyński K.* Polesie wschodnie / Kazimierz Moszyński. — Warszawa, 1928. — S. 64—65, 146—147, 151—152, 164, 183, 188, 190, 197, 206.
82. *Балог Ю.* При випущеню пчол / Ю. Балог // Наш родный край. — 1929. — № 10. — С. 320.
83. *Biegeleisen H.* U kolebki. Przed oltarzem. Nad mogilą / Henryk Biegeleisen. — Lwów, 1929. — S. 409 ; *Bie-*

geleisen H. Wesele / Henryk Biegeleisen. — Lwów, 1937. — S. 179, 225 ; *Biegeleisen H.* Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego / Henryk Biegeleisen. — Warszawa, [1930?].
84. *Ворон А.* Гуцульські звичаї / А. Ворон // Підкарпатська Русь. — 1932. — Ч. 1—3. — С. 27—34.
85. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyzny / Jan Falkowski. — Lwów, 1937. — S. 123, 126, 130—131 ; *Falkowski J.* Pólnocno-wschodnie pogranicze Huculszczyzny / Jan Falkowski. — Lwów, 1938. — S. 56.
86. *Дем'ян Л.* Традиційне бойківське весілля / Лука Дем'ян // НТЕ. — 1960. — № 1. — С. 109.
87. Пасічничі забобони і досвід в Коросняншині // Наше Слово. — 1961. — № 49. — С. 5.
88. *Шмайда М.* Повір'я та звичаї / Михайло Шмайда // Дукля. — 1964. — № 3. — С. 106—107.
89. *Дей О.* Весілля, записане 1845 р. батьком І. Нечуя-Левицького. Описание свадьбы и свадебных обрядов украинских малороссиян (в Богуславщине) (Сост. св. с. Стеблева С. Левицким, 1845) / Олексій Дей // НТЕ. — 1972. — № 2. — С. 85—99.
90. *Гривна В.* Народні звичаї Заковиці / В. Гривна. — Пряшів, 1973. — С. 152.
91. Фольклорні записи Марка Вовчка і Опанаса Маркевича. — К., 1983. — С. 56, 139—140.
92. *Толстая С.* Сретенская и четверговая свечи / Светлана Толстая // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — М., 1986. — С. 27—30.
93. *Борисенко В.К.* Весільні звичаї та обряди на Україні / Валентина Кирилівна Борисенко. — К., 1988. — С. 117, 130, 164.
94. *Левкович І.* Українські народні різдвяні звичаї / І. Левкович. — Лондон, 1956. — С. 13, 17—22, 26—27, 30—32, 40—41.
95. *Лозинський Й.* Українське весілля / Йосип Лозинський / опрац. тексту, упоряд. і вступ. стаття Романа Кирчіва. — К., 1992. — С. 56, 96.
96. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / сост. М.А. Маркевич. — К., 1992. — С. 4, 14, 107.
97. *Чубинський П.* Мудрість віків / Павло Чубинський. — К., 1995. — С. 76—84.
98. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович. — К., 2002. — С. 27, 28, 34—35, 71, 130, 137.
99. *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. — К., 1991. — Т. 1—2. — С. 249—255, 364—365, 404—405.
100. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / Степан Килимник. — К., 1994. — Кн. 1. — Т. 1—2. — С. 18, 25, 147 ; Кн. 2. — Т. 3—4. — С. 42—43, 56—57, 280—293.
101. *Влад М.* Стрітеннє : книжка гуцульських звичаїв і вірувань / Марія Влад. — К., 1992. — С. 116, 118, 122, 125, 155—156, 169, 171.
102. *Шмайда М.* А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / Михайло Шмайда. — Пряшів, 1992. — Т. 1. — С. 146—148, 212—213.
103. *Сополига М.* Етнографічна спадщини В.П. Латти. III. Бджільництво / Михайло Сополига // Науковий збірник МУК у Свиднику. — Пряшів, 1994. — Т. 19. — С. 118—119.
104. *Скуратівський В.* Місяцелік. Український народний календар / Василь Скуратівський. — К., 1993. — С. 16, 20, 35, 37, 89, 102, 104—106, 120, 172—174, 181, 190 ; *Скуратівський В.* Кухоль меду / Василь Скуратівський. — Львів, 2000. — С. 112—113, 197—200, 202.
105. *Hanczuk R.-J.* The Word and Wax. A Medical Folk Ritual among Ukrainians in Alberta / R.-J. Hanczuk. — Edmonton ; Toronto, 1999.
106. *Дмитренко А.* Продукти бджільництва в обрядовому житті Волині і Полісся: воскова свічка / А. Дмитренко // Етнічна історія народів Європи. — К., 1999. — Вип. 6. — С. 35—39 ; *Дмитренко А.* Символіка меду в родинній обрядовості українців / А. Дмитренко // Етнічна історія народів Європи. — К., 2001. — Вип. 8. — С. 26—30 ; *Дмитренко А.* Пасічницький календар українців осінньо-зимового циклу як прояв трансформації давніх язичницьких обрядодій під впливом християнства / А. Дмитренко // Минуле й сучасне Волині: народне мистецтво і духовність. — Луцьк, 2005. — С. 96—98.
107. *Пархоменко Т.* Поетичні образи бджоли в колядній пісенності на Українському Поліссі / Тетяна Пархоменко // НТЕ. — 2001. — № 1—2. — С. 70—73 ; *Пархоменко Т.* Ритуальне застосування свічки у весільних обрядах / Тетяна Пархоменко // НТЕ. — 2004. — № 5. — С. 89—92.
108. *Паньків М.* «Мамко моя, зозуленько моя...» (Похоронно-поминальні звичаї і обряди на Покутті) / Михайло Паньків // Берегиня. — 2002. — № 1. — С. 40, 44—46, 48—51.
109. *Несен І.* Весільний обряд : традиційна структура / Ірина Несен // Полісся України. — Львів, 2003. — Вип. 3 : У межиріччі Ужа і Тетерева (1996). — С. 301—302, 310, 313, 315.
110. *Творун С.* Українські обрядові хліби. На матеріалах Поділля / Світлана Творун. — Вінниця, 2006. — С. 22, 35.
111. Пчела, шмель, оса // Гура А. Символика животных в славянской народной традиции / Алексей Гура. — М., 1997. — С. 448—486.
112. *Толстая С.* Полесский народный календарь / Светлана Толстая. — М., 2005.
113. *Мовна У.* Звичаї та обряди українських пасічників Карпат і Прикарпаття (друга половина XIX — початок XX ст.) / Уляна Мовна. — Львів, 2006 ; *Мовна У.* Мед як еротико-сексуальний символ українського весілля (фольклорна традиція) / Уляна Мовна // Вісник

ЛНУ. Серія філологічна. — Львів, 2007. — Вип. 41. — С. 254—265 ; *Мовна У.* Бджола / Мед / Пасіка / Пасічник / Уляна Мовна // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів, 2007. — С. 54—55, 329—331, 415—416, 416—417 ; *Мовна У.* Словник етнографічних термінів традиційного бджільництва українців. Загальна концепція. Базові лексеми / Уляна Мовна // Народознавчі зошити. — 2008. — № 5—6. — С. 625—645 ; *Мовна У.* Світоглядно-обрядовий комплекс пасічницької культури гуцулів / Уляна Мовна // Народознавчі зошити. — 2009. — № 5—6. — С. 673—684 ; *Мовна У.* Бджола у світоглядній традиції українців: дохристиянські та християнські вартості / Уляна Мовна // Історія релігій в Україні. — Львів, 2009. — Кн. 1. — С. 116—122 ; *Мовна У.* Традиційні уявлення українців та болгар про бджолу: компаративний аналіз / Уляна Мовна // Българи в Северното Причерноморие. Изследвания и материали. — Одеса ; Велико-Търново, 2009. — Т. 10. — С. 405—417 ; *Мовна У.* Продукти бджільництва в родинно-обрядовій практиці українців Черкащини / Уляна Мовна // Народознавчі зошити. — 2010. — № 5—6. — С. 603—610.

Ulyana Movna

BEEKEEPING AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN RITUAL CULTURE IN ETHNOGRAPHICAL PUBLICATIONS OF MIDDLE XIX TO EARLY XXI CENTURIES

The article deals with analyses of scientific achievements by native and foreign ethnographers from middle XIX to early XXI cc. in the sphere of studies as for ritual aspects of Ukrainian beekeeping. Scientific observations of the authors had been recorded mainly by means of occasional notes and thematic droppings into research background of publications on other problems and less in the form of relevant analytical research or thematic sections of individual monographs. The research has developed an array of valuable empirical source materials. The results of qualitative indicators of study in beekeeping as a phenomenon of Ukrainian ritual culture look much more modest.

Keywords: beekeeping, Ukrainian ritual culture, ethnographic studies, middle XIX to early XXI c.

Ульяна Мовна

ПЧЕЛОВОДСТВО КАК ФЕНОМЕН УКРАИНСКОЙ ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЯХ СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье анализируется творческое наследие и достижения отечественных и зарубежных этнографов середины XIX — начала XXI вв. в сфере изучения обрядовых аспектов украинского пчеловодства. Научные интересы авторов нашли отражение преимущественно в виде случайных записей и тематических вкраплений в исследовательский контекст публикаций иной тематической направленности и в меньшей мере — в виде профильных статей аналитического содержания или тематических блоков индивидуальных монографий. Несмотря на накопленный массив ценного эмпирического материала, качественные показатели изучения пчеловодства как феномена украинской обрядовой культуры все же значительно скромнее и предполагают существенное научное углубление.

Ключевые слова: пчеловодство, украинская обрядовая культура, этнографические публикации, середина XIX — начало XXI вв.

Надія РОМАНЮК

ТРАДИЦІЙНІ ПЕРША КУПІЛЬ ТА СПОВИВАННЯ ДИТИНИ НА ТЕРЕНАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО РЕГІОНУ

У статті досліджується перші купіль та сповивання немовляти, які практикували українці Південно-західного історико-етнографічного регіону наприкінці XIX — сер. XX ст. Послідовно описаний ряд заходів, пов'язаних з цими обрядами. Звертається увага на тісне переплетення у них раціонального та ритуального характерів. Автор підкреслила важливе значення, яке оточуючі надавали саме першим купелі та сповиванню. Адже досліджуваний етап родильної обрядовості мав сприяти виконанню основних прагнень родичів немовляти: забезпечити йому здоровий розвиток та щасливу долю.

Ключові слова: немовля, перша купіль, сповивання, українці, Південно-західний історико-етнографічний регіон.

© Н. РОМАНЮК, 2011

Невід'ємним і надзвичайно вагомим етапом у родильній обрядовості були й залишаються перша купіль і сповивання немовляти. Якщо останнє практично повністю втратило сьогодні свої традиційні особливості, то до першої купелі і нині в багатьох українських родинах підходять дуже уважно. Таке ставлення свідчить про важливість, якою наділявся цей обряд у минулому. Водночас не менше значення (хоча воно виявилося не таким історично стійким) мало перше сповивання дитини.

Вагомість обох обрядів пояснюється тим, що вони були чи не першими діями (крім перев'язування та перерізання пуповини), безпосереднім учасником яких виступав новонароджений. Маля було беззахисним і потребувало якнайдбайливішої опіки з боку оточуючих. Люди, розуміючи це, намагалися з перших хвилин життя немовляти сприяти його здоров'ю та щасливій долі. Тому й зародився в народній уяві ряд заходів, пов'язаних з першою купіллю та пеленанням, які мали забезпечити успішний розвиток маляти. Ці обрядодії і їх значення передавалися з покоління в покоління. Окремі з них дійшли і до наших днів. Проте з періоду, з якого маємо відомості про родильну обрядовість, найпоширенішими і найбільш уживанішими ці заходи були наприкінці XIX — у середині XX ст.

У народознавчих працях можна знайти чимало інформації про першу купіль та сповивання немовляти. Проте вона має надто фрагментарний, побіжний характер і не розкриває всієї повноти і важливості цих обрядів. Водночас, досі дослідники звертали увагу на той чи інший етнографічний район зокрема, не вдаючись до порівнянь з аналогічними обрядами з інших теренів [1]. У нашій розвідці автор використала польові матеріали, які вона зібрала на теренах етнографічної Волині, Опілля та порубіжжя Бойківщини і Гуцульщини [2].

Метою розвідки є не лише дослідження перебігу першої купелі та пеленання, які виконували українці усього Південно-західного історико-етнографічного регіону, але й розкриття важливого значення, яким вони наділялися.

Обряд першої купелі потребував неабияких знань, уміння. Умовно його можна поділити на три частини: 1) приготування до купелі; 2) власне купіль дитини; 3) дії після купелі.

На теренах Південно-західного історико-етнографічного регіону дитину здебільшого купали того ж самого дня, коли вона народилася — через деякий час

після того, як відбудуться всі приготування до купелі, приблизно через півдня [3]. Якщо жінка народжувала у пологовому будинку, то перший раз дитину купали аж тоді, коли її виписували з матір'ю додому: «Як вродилося, так його не купала. Закутали в пельоночку і всьо. Приїхала додому, то я вже його купала, то з його, бідненького, так сунулося з[і] шкурки» [4]. Дослідник історико-етнографічної Волині Василь Кравченко стверджував про те, що дитину можна було купати після того, як вона чхнула [5].

Крім того, не купали дитину у святкові дні (Волинь). Якщо вона народилася у неділю чи свято, то її лише протирали вологою тканиною, а купали на другий день [6].

Безперечно, що перша купіль новонародженого мала надзвичайно важливе гігієнічне значення. Водночас простежується чітко виражений ритуальний характер [7]. Він проявлявся у більшості дій, пов'язаних з обмиванням немовляти. Тому слід якомога детальніше їх розглянути.

Перший раз купала дитину баба, зокрема бабаповитуха [8]. Якщо дитина народилася у пологовому будинку, то для виконання купелі кликали до хати породіллі старшу жінку, котра виконувала всі обов'язки баби-повитухи без власне приймання немовляти на світ. Відтак ця жінка продавала квітки на хрестинах і звалася «бабою хрещеною» (Волинь) [9]. Інколи дитину купала мати породіллі (чи її чоловіка), яка теж уже була бабою для маляти: «Перший раз як приїхали з роддома, я ще ж там не вмію купати, свекруха моя, це вже вона була, баба цеї дівчинки...» [10]. Отож, опікуватися немовлям у важливі моменти його життя мала баба, баба-повитуха. Саме вона з її багатолітнім досвідом мала оберігати немовля, вести його «за руку» крізь небезпеку, навчати матір дитини, передавати їй свої вміння і знання. Хоча траплялося, що перший раз новонародженого купала його мати [11].

Купали дитину в дерев'яній посудині (ночви, корито, нецки), яка була видовбана, наприклад, з липи, яблуні, груші [12]. Спеціально до купелі корит не виготовляли, користувалися тими, у яких прали білизну. Використовували їх і згодом, зокрема у них прали дитячі пелюшки, сорочки та інші речі. Щодо місця, де купали маля, то важливого значення йому не надавали. Виняток становить характерний для порубіжжя Бойківщини і Гуцульщини звичай, згідно з яким приготовлене для купелю корито клали там, де «лави, що йшли попри стіну, сходилися, [тобто] в куті хати» [13].

Не нарікай на мні,
Що два разом ходєт.
Було мене не купати
Там, де сі лави сходєт [14],

— звучить в одній із коломийок.

Низка вірувань і заборон стосувалися води для першої купелі. Подекуди купіль була холодною, навіть крижаною, щоб дитина не потіла, коли виросте (Закарпаття), щоб не була лінивою (Гуцульщина) [15].

Проте здебільшого немовля купали у теплій воді — «літеплі», яка дорівнювала температурі його тіла. На Поділлі воду заборонялося кип'ятити, щоб дитина не була сердитою: «...Нельзя допускать, чтобы вода кипіла, а то ребенокъ, купаемый въ такой воді, выросши, будетъ сердитымъ и вспыльчивымъ» [16]. Таке ж повір'я автор зафіксувала на Опіллі [17]. Якщо вода була надто гаряча, то її розбавляли холодною. На Опіллі могли розбавляти лише тією самою водою, яку вже загріли. Вірили, що для купелі має бути «одна вода»: «Мала бути єдна вода: от я принесла відро води з кірниці, поставила-м тоту воду гріти, а тоту — аби-м мала доливати. Одна тота вода. Казала мені мама: «Наталько, як-єс принесла тоту воду, най стоїт, бо будеш ї' потім доливати, як будеш купати дитину» [18].

На порубіжжі Гуцульщини і Бойківщини та на Гуцульщині побутувало й інше вірування про першу купіль. За народними уявленнями, вода повинна бути непочата, тобто взята з колодязя, з якого ще того дня ніхто води не набирав. Очевидно, що для забезпечення цієї мети воду набирали якомога раніше. «Треба було набрати воду дуже раненько, щоб купати дитину так, щоб вона (вода. — *Н. Б.*) ще була непочата. Казали, щоб ніхто до криниці не йшов. Треба було десь о п'ятій годині встати набрати води, а потім ця вода мала стояти в хаті, і робити купіль вже так під вечір» [19]. Дослідник П. Шекерик-Доників зафіксував подібне вірування на Гуцульщині [20]. Крім того, той, хто ніс воду для купелі, по дорозі від криниці до хати не мав права ні з ким розмовляти: «Вода си несе в хату мовчьки» [21]. Тут простежується ритуальна мовчазність (німота і глухота), яка була характерною для всіх обрядовостей родинного циклу (родильної, весільної, похо-

вальної) [22]. Також під час першої купелі дівчинки стежили, щоб не наливати забагато води. Це пояснювали вірою в те, що об'єм води вплине у майбутньому на перебіг біологічних процесів у її організмі: «Як дівчинка, то трошки води сі дає, а як хлопчик, то більше води. Як перший раз скупають дівчинку і дадуть багато води, то буде потім здорово «перебувати», буде крови від неї йти багато, а як скупають і трошки дадуть водички перший раз, то буде перебувати і такі болі не буде відчувати» [23].

Як стверджувала дослідниця Н. Гаврилюк, у діях, пов'язаних з першою купіллю, проявлявся страх перед нечистою силою, яка могла нашкодити дитині [24]. Найчіткіше це відобразилося у предметах, які бабаповитуха чи мама клали у воду. Відповідно до народних вірувань та уявлень, ці предмети виконували дві основні функції: оберігали немовля від впливу злої надприродної сили та забезпечували йому щастя у житті (зокрема здоров'я, красу, матеріальний достаток, здібність до того чи іншого виду роботи).

До предметів, які мали вберегти новонародженого, належать вироби з металу (ніж, ножиці, сокира), вуглинки з печі, кусочки хліба, сіль, освячений мак [25]. Так, на Волині у купіль клали сіль, «печіни» з печі [26], на Холмщині — кусок хліба [27]. Хліб давали і на Закарпатті, Лемківщині та Гуцульщині [28]. На рубежі Гуцульщини і Бойківщини могли класти молоток, рубанок, ніж, сокиру, цвях, хліб [29]. На Бойківщині — сокиру, сверло, жаринки вугілля [30].

Водночас окремі предмети, зокрема деякі зі щойно перелічених, за народними уявленнями, виконували і другу функцію — забезпечення щасливої долі для дитини. Широке розповсюдження мав звичай класти у купіль гроші (зазвичай срібні монети), «щоб життя було в достатку» [31]. На Волині ці гроші потім забирала баба, котра купала немовля [32]. На Закарпатті хліб у купелі мав забезпечити доброту новонародженого [33]. Бойки клали у воду хлопчикам сокиру, свердло, щоб був майстром, а дівчинці — голку, щоб вміла шити [34]. Лемки використовували молоток, сокиру, рубанок (хлопчикам) та веретено, голку, заколоту в «крижму» (дівчаткам) [35]. На порубіжжі Гуцульщини і Бойківщини у купіль клали ручку, «аби був писар», «гиблик (гибель. — *Н. Б.*), аби був майстер», біля корита могли класти, наприклад, скрипку, якщо хотіли, щоб дитина була музикантом [36].

Волиняни у купіль, особливо, якщо немовля народилося слабеньким, доливали ще солодкого молока, щоб дитина «набиралася тіла» [37]. Бойки доливали його лише дівчаткам [38], очевидно, з метою забезпечення їм краси. Це припущення підтверджують слова приспівки, яку нам вдалося зафіксувати:

Не купай мене
В солодкім молоці,
Тепер на мні не нарікай,
Що приходєт хлопці [39].

Як зазначає дослідниця Уляна Мовна, на всіх теренах Південно-західного історико-етнографічного регіону побутував звичай додавати до купелі меду. Таким чином, люди намагалися наділити дитину «позитивними якостями цього продукту» [40]. Замість меду могли класти грудочку цукру [41]. На порубіжжі Гуцульщини і Бойківщини до купелі додавали не будь-якого, а спеціального меду. Це міг бути залишений зі Святого вечора мед. Однак найчастіше це був мед, який породілля зберігала ще від свого весілля: «Як жінці (молодій. — *Н. Б.*) в пазуху (перед шлюбом. — *Н. Б.*) давали мед в маленькій бутилочці, то потом вона того меду лєла в купіль [...]. Кілько б вона (жінка. — *Н. Б.*) дітей не мала, кожну дитину вона купала в тім меді» [42]. Як бачимо, додавання меду в купіль було важливим не лише з погляду на його корисні властивості. Велике значення мало те, що мед був освячений.

Згадані дві функції (вберегти немовля від впливу нечистої сили та забезпечити йому щастя у житті) виконували також покладені в купіль рослини або влитий відвар з них. З практичних міркувань зілля клали у ночви для того, щоб купіль гарно пахла, щоб краще шкіра дитини очищалася, рум'янок попереджав появу прищів [43]. Водночас вірили в те, що дитині, викупаній у відварі із зілля, передадуться кращі властивості тих чи інших рослин. Тому й купали маля у відварі з любистку, щоб дитину любили [44], з рум'янку, щоб дитина була рум'яною [45], з м'яти — буде такою ж пахучою, як ця рослина [46], з ромашки, катеринки — дитині буде добре [47]. Купали новонародженого також у відварах із гілочки з вишні, з татариння, яке має пахучий корінь, з череди (щоб діти росли), васильків, липи, рути (Волинь) [48]. На порубіжжі Гуцульщини і Бойківщини у купіль клали віночок з барвінку, у якому поро-

ділля виходила заміж, часник, щоб дитина чесна була, гілочку дуба (якщо хлопчик) [49]. Траплялося, що для купелі рвали лише вершечки рослин — квіти, а не стебла. Вибирали найкращі квітки, щоб дитина була гарною [50]. На Поділлі у купіль дівчинки кидали пелюстки з першої квітки півонії, яка розцвітала у квітнику. Тому господарі пильно стерегли її, щоб хто-небудь не зірвав, особливо той із подолян, у кого були дівчата, бо таким чином міг «відікрасти» дівоче щастя новонародженої [51].

Якщо маля народилося в пору, коли росли квіти, то парили зелене зілля, а якщо взимку, то — засушене [52]. Як стверджували окремі інформатори, зілля було освячене в церкві на Трійцю (Волинь), Йордан (Закарпаття), Зеленець (Божого Тіла. — *Н. Б.*) (рубіж Бойківщини і Гуцульщини) [53]. У зазначеному випадку важливим також було те, що воно освячене, тобто на зіллі, а заодно і на немовляті, перебувала Божа ласка. З цією ж метою у купіль доливали свяченої води [54]. Отже, вже з перших годин життя дитину віддавали під Господню опіку.

Перед тим, як покласти дитину у воду, пробували останню на дотик: «Тоді ллю холодну воду, а тоді беру тако ликтя в ванночку... Якщо пече мені в цей локоть, то, значить, ще треба холодненької (води. — *Н. Б.*) додати, а як не пече, то вже можна дитину класти в купель» [55]. Подекуди купіль перехрещували [56]. Щоб дитина не злякалася води і потім не заїкалася чи не мала якоїсь іншої вади, у воду її відразу не клали. Спершу немовля «призвичаювали» до води: двічі торкалися до неї і відразу ж підносили. Лише за третім разом опускали у воду: «На третій раз ложу її: раз торкнула в воду, другий раз, щоб вона не злякалася; так буває, що в воду возьмуть, гарача, дитина стрепенеться і буде заікатися чи (буде. — *Н. Б.*) косоглазость. І вже за третім разом кладу» [57]. Як бачимо, перше занурення новонародженого у воду мало дуже важливе раціональне значення. Саме тут простежується дбайливе ставлення до немовляти.

У воді немовля підтримували надійні руки баби, котра, боячись зашкодити дитині своїми шорсткими руками, заздалегідь готувала шматок марлі для її обмивання. Марлю намилювали дитячим милом і потрошки натирали тіло дитини. Після цього обережно змивали його [58]. Інколи дитину мили лише мізинцем [59].

Після того, як немовля розпарювалося, його «міряли», тобто оглядали, чи здорове воно, чи не має вивихів. Зокрема, обережно намагалися ліктиком зігнутої правої руки маляти дістати колінце зігнутої лівої ноги, потім — навпаки. Дістали — добре, значить, здоровеньке: «...Міраєм, чи не звихнена дитина, чи в неї нічо' не звихнено. Оце лежить дитина, цяя ножка береться до цеї ручки і тако згинати, а потім знов: цяя ножка згинається до цеї ручки» [60]. Подекуди ще тягнули легенько за носика, гладили чи здавлювали дитині голівку з чотирьох боків, щоб була круглою, стискали ніздрі носика, щоб вони не були занадто широкими чи плаcкими [61]. Тобто цими рухами дорослі намагалися надати дитині правильної форми. За словами етнолога Володимира Галайчука, вони були різними на теренах різних етнографічних районів і залежали від антропологічного типу, який переважав у тій чи іншій місцевості. Наприклад, на території історико-етнографічної Волині голові немовляти намагалися надати круглої форми, адже більшість населення тут «круглоголове». Натомість бойки намагалися забезпечити маляті «довголицість», яка була для них характерною.

Наукове зацікавлення викликають також заходи щодо «купелі» — води, у якій було обмите немовля. Його не можна було виливати коли-небудь і кудинебудь. Існувало чимало повір'їв, які визначали і час, і місце виливання цієї води. Щодо часу, то заборонялося виносити купіль надвір після заходу сонця, адже саме в цю пору доби нечиста сила найбільше може зашкодити немовляті [62].

Поширеними були заборони і щодо місця, кули виливали купіль. Так, на Поділлі та Холмщині не можна було лити на стежку, позаяк «люди можуть за ногами і дитя забрати» [63], щоб «по долі дитини не походили злі люди» [64].

У світлі поданих заборон сумнівною видається інформація, подана Г. Кожолянком про те, що на Поділлі воду виливали на поріг, щоб дівчинка «не засиджувалася у дівках» [65]. Адже і поріг, і межа вважалися своєрідною границею, переходом з одного виміру в інший, де діють надприродні сили. На Бойківщині не виливали на гній та під тин [66].

Поряд із заборонами побутували вірування, які регламентували бажані для виливання купелі місця. Зазвичай добрими для цього вважалися такі місця, де не ходили або принаймні куди ступали дуже рід-

ко люди. Лили воду в кут, «аби сї нічо по нім не топтало» (Гуцульщина) [67], під зілля: «Попрала пеленки, і тоту воду лили десь в таке місце, аби чистеньке: десь під зілля, або буз ріс, або ружа росла — аби в чисте місце тоту водичку лєти» (Опілля) [68]. Дехто виливав воду під хату (зокрема перед вікном), щоб дитину постійно тягнуло до рідної хати [69]. Виливали воду і під дерево, особливо під фруктове, що, як стверджує етнолог Стефанія Гвоздевич, було характерним для всієї етнічної території України [70]. Вірили в те, що як росте і плодиться рослина, так буде рости і плодитися людина. Водночас виливання води під дерево подекуди пояснювали бажанням забезпечити дитині певні якості. Так, на рубежі Бойківщини і Гуцульщини купель дівчини лили під вишню, хлопця — під горіх [71].

До півроку дитину купали переважно двічі на день: вранці і ввечері; трохи більшу — лише один раз в день [72]. Якщо перший раз новонародженого зазвичай купала баба-повитуха, то надалі цю функцію виконувала породілля [73]. Слід зазначити, що лише перша купіль мала яскраво виражений ритуальний характер, під час наступних обмивань немовлятка купіль мала гігієнічну функцію.

Отже, в обряді першої купелі простежуються як раціональний, так і ритуальний характери. Перший проявляється у заходах гігієни, які мали надзвичайно важливе значення. Другий простежується у побутуванні різноманітних вірувань, уявлень, забобонів, пов'язаних з купіллю. Вони мали оберегти дитину від нечистої сили та забезпечити їй щасливу долю. Під останнім розумілися, зокрема, здоров'я, краса, матеріальний достаток, здібність до того чи іншого виду роботи.

Після купелі дитину сповивали. Здебільшого, її навіть не витирали на сухо, а відразу замотували у пелюшку [74]. Лише на Гуцульщині баба осушувала дитину біля ватри, а вже потім пеленала [75]. Зазвичай відразу після купелі, перед сповиванням немовля намащували теплим жиром (перекип'яченими олією, оливою, маслом), «щоб воно краще розвивалось, щоб було міцне» [76].

Для сповивання використовували шматки полотна завдовжки понад один метр і повивач — пояс завдовжки приблизно 2 м і завширшки 9 см, який закріплював змотану пелюшку. Сповивали дитину приблизно до тої пори, доки вона не противилася цьому (до півроку чи півтора) [77]. Перший раз цю функцію виконувала баба-повитуха. Пелюшками при цьому слугували старі зношені речі когось із членів сім'ї: «Вродила сі дитина, та й нема в що завити. Шо є в хаті, яка тряпка, в тото завиваю. Якась сорочка драна чи спідниця...» [78]. Цей звичай був характерним для всієї території Південно-західного історико-етнографічного регіону [79].

На Лемківщині після купелі в холодній воді немовля замотували у грубу вовняну гуню, «що би ся ніякий біль ни чіпав» [80]. На Гуцульщині новонародженого пеленали у чоловічу сорочку, «аби мало хлопський стан» [81]. На Волині великого значення надавали під час пеленання статі дитини. Особливо це проявлялося під час сповивання дівчинки. Пеленкою для неї слугували чоловічі штани. Волиняни вірили, що сповиту таким способом дівчину в майбутньому будуть любити хлопці: «Знаю, що якісь гонучи (онучі. — *Н. Б.*) брали, пеленали, сорочку підріж, на хлопця штани, а на дівчину, то сорочку нє, дівчатам — штани [...]. Щоб хлопці любили» [82].

Подекуди звичай сповивання у старе вбрання респонденти пояснювали прагненням вберегти шкіру дитини від натирання, яке могло виникнути, якби немовля було замотане у нове полотно: «Повивали — то є сорочка така полотенна, лляна, а вже вона трошка м'єкша, бо вже сі [зі]жмикала. То вже ту сорочку друт тай повивают. Чи в хустку» [83]. Польський етнограф Я. Бистронь цей звичай вважав символічним, основна мета якого — підкреслити у недалекому майбутньому (під час хрещення новонародженого) важливе значення крижма, яке в свою чергу символізувало прийняття немовляти в християнську громаду [84].

Натомість етнолог О. Боряк переконана, що пеленання немовляти символізувало ще один крок до прилучення до «свого», обжитого, що відбувалося шляхом передачі дитині важливих душевних та фізичних якостей через запах поту, який зберігався у старому одязі. При цьому вчена опиралася на свідчення дослідника М. Сумцова про те, що пелюшками слугувало саме непране старе вбрання [85]. Проте слід зазначити, що відповідне твердження не стосується усіх етнічних теренів України. Адже, наприклад, на Буковині немовля теж сповивали у старе вбрання (сорочку батька), але його попередньо прали [86].

Також слід зазначити, що на всіх теренах Південно-західного історико-етнографічного регіону України по-

вивали немовля не будь-як, а надзвичайно туго: «Як мали десять метрів якогось полотна, так всьо окремо повивали [...]. Всьо, щоб дитина отак (рівно. — *Н. Б.*) лежала і не могла ні руков, ні ногов ворохнути; бо казали, аби не було криве» [87]. При такому пеленанні виключалася будь-яка можливість руху дитини. Робилося це для того, щоб маля не подряпало себе, а також задля забезпечення правильного його росту [88]. Ознаки, які проявлялися як результат цього звичаю — нерухомість і недієздатність новонародженого, згідно з переконанням дослідниці Марії Маєрчик, символізували перехід його з одного соціально-вікового статусу до іншого [89].

Коли пелюшки ставали брудні, їх прали. Щодо прання, то наразі ніяких повір'їв нам не відомо. Зате збереглося чимало вірувань, пов'язаних з їх осушуванням. Найпоширенішою була заборона залишати мокрі пеленки надворі у темну пору доби (Волинь, Поділля, Опілля) [90]: «По заході сонця не мона, щоб пільонки вісили [...]. Кажуть, всякі вєдьми наглянуть» [91]. На Гуцульщині заборонялось сушити пелюшки на сонці, «бо озмут сі дитини сонці, шо буде дужи на черево слабувати» [92]. На рубежі Бойківщини і Гуцульщини — на вітрі, щоб дитину не болів живіт [93].

Ці заборони діяли до певного часу, що відрізнявся за етнографічними районами, на яких побутували. На Волині та Опіллі пелюшки після заходу сонця не розвішували, доки дитина була нехрещена: «І поки неохристене дитя, то не мона тих пельонок виносити надвір, бо на їм, кажуть, нечиста сила гойдається» [94]. Дещо інакше вірування було характерним для населення Богородчанщини (порубіжжя Гуцульщини і Бойківщини). Тут згадана заборона поширювалася лише на пелюшки дівчаток (подібного вірування щодо хлопчиків не зафіксовано). Термін дії цього табу був досить довгим — місяць чи навіть рік) [95].

У період дії цих заборон пелюшки сушили в хаті (зокрема в сінях), тобто в таких місцях, щоб «так од очей, щоб менше хто бачив» [96].

Сповивши дитину, баба-повитуха благословляла її, наприклад, такими словами: «Слава Тобі, Боже! Будь прихильна, дитиночка моя, до всіх людей на цім світі!» [97]. Після цього немовля клали зазвичай біля матері (на Волині, Опіллі — на подушки), а згодом (або й відразу) — в колиску [98].

Отже, перші купіль та сповивання дитини виступали наприкінці XIX — серед. XX ст. послідовним і водночас надзвичайно важливим етапом у родильній обрядовості українців Південно-західного історико-етнографічного регіону. Позаду залишилися період вагітності та власне народження немовляти. Тепер родичі мали опікуватися беззахисним малям, яке появилося на світ. Найважливішим своїм завданням оточуючі вважали забезпечення здорового розвитку та щасливої долі для новонародженого. Тому й витворилася ціла низка різноманітних обрядодій, які мали сприяти цьому. Серед них знаходяться описані у даній статті обряди.

Оскільки перші купіль та сповивання були одними з перших заходів, безпосереднім учасником яких виступало немовля, то й підходили до їх підготовки і проведення дуже ретельно. Кожен елемент обрядів, кожна дія у них були добре продуманими і наділялися конкретним значенням, виконувалися з певною своєю мікрометою, що повинно було привести до досягнення макромети: забезпечити здоровий розвиток і щасливу долю для новонародженого.

Важливість цього етапу родильної обрядовості підкреслюється наявним у ньому ритуальним характером. Адже якщо всі подальші купелі і пеленання маляти виконувалися практично повністю лише з гігієнічною метою, то у першоразовому їх проведенню простежується символічне значення. Подекуди наявне тісне поєднання раціонального і ритуального характерів. Найяскравіше це проявилося окремих предметах та рослинах, які клали у першу купіль. Так, одні й ті ж речі виконували як практичну, так і символічну функції. Наприклад, срібні монети мали, згідно з народною уявою, забезпечити матеріальний достаток малечі. Водночас відомо, що срібло має очисні властивості. Подібно з рослинами: українці Південно-західного історико-етнографічного регіону клали їх у купіль з метою забезпечити наявність тієї чи іншої риси в дитини. Водночас бачимо, що майже всі ці рослини входять до переліку лікарських, а тому відвар із них дійсно міг сприяти здоров'ю (відповідно і щастю) немовляти. Таке ж переплетення раціонального та ритуального характерів простежується і в заходах щодо підготовляння води, і в «мірянні» малюка — перших вправах немовляти, які допомагали зрозуміти дорослим, чи здорове воно фізично, та в інших заходах.

Саме тісне поєднання в описаних у статті обрядах символічного та практичного характерів забезпечило довготривале їх практикування. Адже кожна дія мала базуватися на переконанні людей у її корисності. Без цієї умови вона б не виконувалася та перестала б існувати. Водночас таке переконання ставало все міцнішим, якщо мало раціональне підґрунтя. Свідченням цьому можуть слугувати описані обряди. Традиційна перша купіль практикується донині в багатьох українських родинах. Натомість перше сповивання маляти вже втратило свої традиційні особливості, в основі яких лежав лише ритуальний характер.

На основі досліджених у статті обрядів можна простежити також етнокультурну єдність Південно-західного історико-етнографічного регіону. Звісно ж, для кожного з етнографічних районів, які входять до його складу, характерні свої локальні особливості. Це стосується насамперед предметів, продуктів харчування та рослин, які дорослі використовували для першої купелі. Адже брали те, що цінувалося та було поширеним у тій чи іншій місцевості. Проте ці локальні особливості стосувалися окремих елементів, за допомогою яких виконувалися обряди. Власне ж перебіг перших купелі та сповивання, їх поетапність характеризувалися одноваріантністю, що і показує етнокультурну єдність Південно-західного історико-етнографічного регіону.

1. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья / Богатырев П.Г. // П.Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. — Москва, 1971. — С. 167–297 ; *Онищук А.* З народнього житя Гуцулів / А. Онищук // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 90–158 ; П. *Шекерик-Доників.* Родини хрестини на Гуцульщині (в сс. Головах і Красноіли, Косівського пов.) / П. Шекерик-Доників // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1918. — Т. XVIII. — С. 86–122 ; *Кожолянко Г.К.* Етнографія Буковини / Г.К. Кожолянко. — Чернівці, 2001. — Т. 2. — 424 с. ; С. *Гвоздевич.* Родильні звичаї та обряди / Стефанія Гвоздевич // Лемківщина : Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Львів, 2002. — Т. 2. Духовна культура. — С. 64–75 ; *Здоровега* Н.І. Народні звичаї та обряди / Н.І. Здоровега // Бойківщина : Історико-етнографічне дослідження. — К., 1983. — С. 238–241 ; *Борисенко* В.К. Сімейні звичаї та обряди / В.К. Борисенко // Поділля : Історико-етнографічне дослідження. — К., 1994. — С. 211–217 ; *Борисенко* В.К. Обряди життєвого циклу людини / В.К. Борисенко // Холмщина і Підляшшя : Історико-етнографічне дослідження. — К., 1997. — С. 280–310.
2. Архів Львівського національного університету ім. Франка (далі — Архів ЛНУ ім. Франка). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — 130 арк. ; Спр. 278-Е. — 73 арк. ; Спр. 244-Е. — 66 арк.
3. Там само. — Спр. 179-Е. — Арк. 104.
4. Там само. — Арк. 48.
5. *Кравченко В.* Звичаї в селі Забрідді та по де-якіх іньших, недалекіх від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині. Етнографічні матеріали / В. Кравченко. — Житомир, 1920. — С. 134.
6. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 22.
7. *Боряк О.* Баба-бранка : міфологія і практика / О. Боряк // Матеріали до української етнології : збірник наукових праць. Щорічник. — К., 2002. — Вип. 2 (5). — С. 41.
8. Архів ЛНУ ім. Франка. — Арк. 4, 64 ; Спр. 244-Е. — Арк. 6, 43 ; *Теодорович Н.І.* Волинь въ описаніяхъ городовъ, мьстечекъ и селъ въ церковно-историческомъ, географическомъ, этнографическомъ, археологическомъ и др. отношеніяхъ. Историко-статистическое описаніе церквей и приходовъ волынской епархіи / Н.І. Теодорович. — Почаїв, 1899. — Т. IV. Староконстантиновскій уездъ. — С. 775.
9. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 22.
10. Там само. — Арк. 21, 115 ; Спр. 244-Е. — Арк. 17.
11. *Ящуржинський Х.* Поверья и обрядності родинъ и крестинъ / Х. Ящуржинський // Кіевская старина : Ежемесячний историческій журналъ. — К., 1893. — Т. XLII. — С. 77.
12. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 64 ; Спр. 244-Е. — Арк. 13 ; Спр. 278-Е. — Арк. 9, 12, 47.
13. Там само. — Спр. 244-Е. — Арк. 6, 43.
14. Там само. — Арк. 65.
15. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обрядыи верования Закарпатья. — С. 248 ; *Онищук А.* З народнього житя Гуцулів. — С. 97 ; *Гвоздевич С.* Родильні звичаї та обряди. — С. 66.
16. *Ящуржинський Х.* Поверья и обрядности родинъ и крестинъ. — С. 76, 77.
17. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 278-Е. — Арк. 11, 56.
18. Там само. — Арк. 12, 38.
19. Там само. — Спр. 244-Е. — Арк. 56.
20. *Шекерик-Доників П.* Родини і хрестини... — С. 116.
21. Там само.
22. *Маєрчик М.* Міжреальні паралелі в обрядах родинного циклу / Маєрчик М. // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : у 4-х т. — Львів, 2006. — Т. II. Етнологія та мистецтво. — С. 563.
23. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 2.

24. *Гаврилюк Н.К.* Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев) / Гаврилюк Н.К. — К., 1981. — С. 70.
25. Там само.
26. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 124.
27. *Борисенко В.К.* Обряди життєвого циклу людини. — С. 282.
28. Богатырев П.Г. Магические действия, обряды и верования Закарпатья. — С. 248 ; *Сивицький М.* Північ : Духова культура / Сивицький М. // Лемківщина : Земля — Люди — Історія — Культура. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988. — Т. II. — С. 135 ; *Онищук А.* З народнього житя Гуцулів. — С. 97.
29. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 13, 58, 60.
30. *Здоровега Н.І.* Народні звичаї та обряди. — С. 239.
31. *Борисенко В.К.* Обряди життєвого циклу людини. — С. 282 ; *Ящуржинський Х.* Поверья и обрядности родинъ и крестинъ. — С. 77 ; *Гвоздевич С.* Родильні звичаї та обряди. — С. 67 ; *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья. — С. 248 ; Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 278-Е. — Арк. 17.
32. *Кравченко В.* Звичаї в селі Забрідді... — С. 134.
33. *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья. — С. 248.
34. *Здоровега Н.І.* Народні звичаї та обряди. — С. 239.
35. *Чмелик Р.* Мала українська селянська сім'я другої половини XIX — початку XX ст. (структура і функції) / Роман Чмелик. — Львів, 1999. — С. 103.
36. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 13, 39, 58.
37. Там само. — Спр. 179-Е. — Арк. 47.
38. *Здоровега Н.І.* Народні звичаї та обряди. — С. 239.
39. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 65.
40. *Мовна У.* Звичаї та обряди українських пасічників Карпат і Прикарпаття (друга половина XIX — початок XX століття) / Уляна Мовна. — Львів, 2006. — С. 104 ; *Здоровега Н.І.* Народні звичаї та обряди. — С. 239 ; *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю / І. Франко І. // Етнографічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 181.
41. Там само. — Спр. 244-Е. — Арк. 2, 41, 44.
42. Там само. — Арк. 31–32, 36, 62, 64.
43. Там само. — Спр. 179-Е .— Арк. 4, 21, 124, 127.
44. Там само. — Арк. 118, 124 ; Спр. 244-Е. — Арк. 39 ; *Борисенко В.К.* Сімейні звичаї та обряди… — С. 213.
45. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 21 ; Спр. 278-Е. — Арк. 28, 47.
46. Там само. — Спр. 179–Е. — Арк. 21, 119 ; Спр. 278-Е. — Арк. 26.
47. Там само. — Спр. 179-Е. — Арк. 99.
48. Там само. — Арк. 4, 115, 118, 119, 127.
49. Там само. — Спр. 244-Е. — Арк. 31, 36, 41.
50. Там само. — Спр. 179-Е. — Арк. 118, 127.
51. *Борисенко В.* Сімейні звичаї та обряди. — С. 212.
52. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 19. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 21.
53. Там само. — Арк. 56, 66 ; Спр. 244-Е. — Арк. 6, 36 ; Спр. 278-Е. — Арк. 17 ; *Богатырев П.Г.* Магические действия, обряды и верования Закарпатья. — С. 248 ; *Кайндль Р.Ф.* Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Кайндль Р.Ф. — Чернівці, 2000. — С. 11.
54. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 56, 66, 126.
55. Там само. — Арк. 21 ; Спр. 278-Е. — Арк. 38, 56.
56. Там само. — Спр. 179-Е. — Арк. 21, 115.
57. Там само. — Арк. 22.
58. Там само. — Арк. 22, 128.
59. Там само. — Арк. 48.
60. Там само. — Арк. 22 ; Спр. 278-Е. — Арк. 11, 63.
61. Г[рушевський] Мр. Дитина в звичаях і віруваннях українського народа. Матеріали з полудневої Київщини / Г[рушевський] Мр. // Матеріяли до українсько-руської етнольогії / упор. др. З. Кузеля. — Львів, 1906. — Т. VIII. — С. 21 ; *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография / Зеленин Д.К. ; пер. с нем. К.Д. Цивиной; примеч. Т.А. Бернштам, Т.В. Станюкович и К.В. Чистова ; послесл. К.В. Чистова. — Москва, 1991. — С. 321.
62. *Ящуржинський Х.* Поверья и обрядности родинъ… — С. 77 ; *Борисенко В.К.* Обряди життєвого циклу людини. — С 282 ; *Гвоздевич С.* Родильні звичаї та обряди. — С. 67 ; *Онищук А.* З народнього житя Гуцулів. — С. 97.
63. *Борисенко В.К.* Обряди життєвого циклу людини. — С. 282.
64. *Борисенко В.К.* Сімейні звичаї та обряди. — С. 213.
65. *Кожолянко Г.К.* Етнографія Буковини. — С. 53.
66. *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю. — С. 193.
67. *Онищук А.* З народнього житя Гуцулів. — С. 97.
68. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 278-Е. — Арк. 39.
69. Там само. — Арк 9.
70. *Гвоздевич С.* Родильна обрядовість поліщуків Овруччини / С. Гвоздевич // Полісся України : Матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С. Павлюка, М. Глушка. — Львів, 1999. — Вип. 2. Овруччина,. 1995. — С. 186.
71. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 41.
72. Там само. — Арк. 62 ; Спр. 79-Е. — Арк. 119 ; *Шекерик-Доників П.* Родини і хрестини... — С. 116.
73. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 119.
74. Там само. — Арк. 115, 129 ; Спр. 278-Е. — Арк. 53.75.
75. *Шухевич В.О.* Гуцульщина : Вид. 2-е. — Верховина / В.О. Шухевич. — 1999. — Ч. 3. — С. 13.

76. Архів ЛНУ ім. Франка.— Ф. 119.— Оп. 17.— Спр. 244-Е.— Арк. 44, 62 ; Спр. 278-Е.— Арк. 1, 53 ; Спр. 179-Е.— Арк. 107.
77. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография… — С. 330.
78. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 43, 46.
79. *Борисенко В.К.* Обряди життєвого циклу людини. — С. 282 ; *Онищук А.* З народнього життя Гуцулів. — С. 97 ; Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр 179-Е. — Арк. 5 ; Спр. 278-Е. — Арк. 8 ; *Gołębiowski ?* Lud polski : Jego zwyczaje, zabobony / Gołębiowski ?. — Lwów, 1884. — T. I. — S. 114.
80. *Гвоздевич С.* Родильні звичаї та обряди. — С. 66.
81. *Онищук А.* З народнього життя Гуцулів. — С. 97.
82. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 104.
83. Там само. — Арк. 57 ; Спр. 244-Е. — Арк. 60.
84. Bystroń J. Słowiańskie obrzędy rodzinne. Obrzędy związane z narodzeniem dziecka / Bystroń J. — Kraków, 1916. — S. 84, 85.
85. *Боряк О.* Баба-бранка… — С. 41.
86. *Кожолянко Г.К.* Етнографія Буковини. — Т. 2. — С. 52.
87. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 278-Е. — Арк. 4.
88. *Маєрчик М.* Міжреальні паралелі… — С. 561 ; *Шекерик-Доників П.* Родини і хрестини… — С. 116.
89. *Маєрчик М.* Міжреальні паралелі… — С. 558, 560.
90. Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 24 ; Спр. 278-Е. — Арк. 65 ; *Борисенко В.К.* Сімейні звичаї та обряди. — С. 213.
91. Там само. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 179-Е. — Арк. 24.
92. *Онищук А.* З народнього життя Гуцулів. — С. 99.
93. Там само. — Ф 119. — Оп. 17. — Спр. 244-Е. — Арк. 63.
94. Там само. — Спр. 179-Е. — Арк. 76 ; Спр. 278-Е. — Арк. 65.
95. Там само. — Спр. 244-Е. — Арк. 54, 63, 65.
96. Там само. — Арк. 63, 65 ; Спр. 278-Е. — Арк. 65 ; Спр. 179-Е. — Арк. 24.
97. *Боряк О.* Сільська баба-сповитуха в статусі родопомічниці (Нові матеріали з історії народного акушерства в Україні) / Боряк О. // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів, 2000. — Вип. 35–36. — С. 454.
98. *Шухевич В.О.* Гуцульщина. — Ч. 3.— С. 13 ; *Шекерик-Доників П.* Родини і хрестини… — С. 103 ; *Гвоздевич С.* Родильні звичаї та обряди. — С. 66; *Борисенко В.К.* Обряди життєвого циклу людини. — С. 282 ; Архів ЛНУ ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 278-Е. — Арк. 29, 39, 64; Спр. 179-Е. — Арк. 36, 104.

Nadiya Romaniuk

ON TRADITIONAL PRIMAL BATHING. AND SWADDLE OF A NEW-BORN BABY IN THE TERRITORIES OF SOUTH-WESTERN HISTORIO-ETHNOGRAPHICAL REGION.

This article presents study on a new-born baby's first bathing and swaddle practised by Ukrainians of the South-Western historio-ethnographical region. A series of acts connected with those rites are being successively described in the paper. Attention has been paid to close interconnections of rational and ritual characterisics of acts. The author has underlined quite important meaning given by surrounding persons exactly to the first bathing and swaddle. It is this stage of natal ritualism that furthered to realisation of parents' general aspiration: to secure healthy development and fortunate fate for a baby.

Keywords: baby, first bathing, swaddle, Ukrainians, South-Western historio-ethnographical region.

Надежда Романюк

ТРАДИЦИОННЫЕ ПЕРВОЕ КУПАНИЕ И ПЕЛЕНАНИЕ НОВОРОЖДЕННОГО НА ТЕРРИТОРИИ ЮЖНО-ЗАПАДНОГО ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО РЕГИОНА

В данной статье исследованы первое купание и пеленание новорожденного, которые практиковали украинцы Южно-западного историко-этнографического региона в конце XIX — серед. XX вв. Последовательно описан ряд мероприятий, связанных с этими обрядами. Обращено внимание на тесное переплетение в них рационального и ритуального характера. Автор подчеркнула важное значение, которое окружающие придавали именно первому купанию и пеленанию. Поскольку исследуемый этап родильной обрядности должен был способствовать исполнению основных стремлений родственников новорожденного: обеспечить ему здоровое развитие и счастливую судьбу.

Ключевые слова: новорожденный, первое купание, пеленание, украинцы, Южно-западный историко-этнографический регион.

Василь СИВАК

ЄВХАРИСТІЙНА ІКОНОГРАФІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ XVII—XVIII ст.

В статті звернуто увагу на формування євхаристійної іконографії в сакральному мистецтві України, простежено її ґенезис та символічне значення. Схарактеризовано символіко-алегоричні композиції XVII—XVIII ст., які демонструють своєрідний український варіант теми Євхаристії, яка побутувала в різних видах сакрального мистецтва.

Ключові слова: символічність, євхаристійні композиції, сакральне мистецтво.

© В. СИВАК, 2011

Історія української культури XVII—XVIII ст. позначена яскравими і водночас трагічними подіями. Берестейська Унія спричинила полеміку між православними та вірними, злученими з римським престолом. Це своєю чергою призвело розвиток двох Церков Київської традиції. До цієї ж дискусії певною мірою долучились і протестанти [1]. Суперечки всередині розділеної Церкви посилились майже одразу ж після прийняття більшістю єпископату Київської митрополії Унії в Бересті і продовжувалися з різною інтенсивністю до початку XVIII ст.

В сакральному мистецтві того періоду (чи то в православному середовищі, чи греко-католицькому), відбулися зміни, які охопили всі українські території. Сакральне мистецтво на українських землях того часу не могло уникнути впливів західноєвропейської культури. Іншими словами: відчутний постійний діалог, а інколи й наслідування здобутків європейського мистецтва. Щоправда, здебільшого це стосується лише зовнішньої форми явища, але зберігався її традиційний внутрішній зміст, переосмислення та наповнення, що власне і було притаманне майстрам українського сакрального мистецтва вказаного періоду.

У пропонованій статті розглянемо формування євхаристійної іконографії, звертаючи особливу увагу на зародження Євхаристійних композицій у сакральному мистецтві України XVII—XVIII ст., простежуючи їх генезис та символічне значення. У межах порушеної теми з'ясуємо також регіони розповсюдження іконографічних композицій, звертаючи увагу на синтез традицій і новаторських ідей тогочасних українських художників. Належну увагу приділимо і з'ясуванню процесу взаємозв'язку культурно-мистецьких явищ в Україні у загальноєвропейському контексті.

Вивчаючи Євхаристійну іконографію XVII—XVIII ст. звернемось до джерел її зародження. У зв'язку з цим слід також зазначити, що до центральних ідей бароко належала ідея «символізму», яка ще за часів Середньовіччя панувала у релігійному світогляді та філософській думці. «Символізм», як писав Д. Чижевський, — у загальній формі твердить, що кожне буття у світі є лише «символом», репрезентом вищого буття, вищої правди, вічного та божественного» [2]. Маючи пряме відношення до літератури, поезії і всієї духовної культури, середньовічна символіка глибоко проникла в усі види українського образотворчого мистецтва епохи бароко.

До Старозавітних алегоричних символів у ранньому християнстві належав дуже популярний образ риби

Іл. 1. Ангел. Зі с. Верен, Миколаївського р-ну (1—1375). Публікується вперше

з вираженим євхаристійним значенням. Євхаристійне значення риби пов'язується з просвітними євангельськими трапезами: наситити народ у пустелі хлібами і рибами (Мт 6:34—44) трапезою Христа й апостолів на Тіверіадському озері після Неділі (Ін 21:9—22), сюжет якої часто зображався у катакомбних церквах поряд із Тайною вечерею. Символ риби ототожнювався із самим Христом.

Інколи християни носили невеликі медальйони із зображенням або ж у формі риби (з металу, кераміки чи перламутру), на яких був напис «спаси». Головним змістом цього християнського символу-медальйона було своєрідне молитовне звернення: «Ісусе Христе, Божий Сину, Спасителю, спаси!». Отже, це була чи не перша форма дуже поширеної на християнському сході Ісусової молитви: «Господи, Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй (спаси) мене, грішного».

Деколи на похоронних плитах присутнє зображення риби, яка споживає хліб, або вона знаходиться біля хліба. Це означало: покійний був християнином і приймав Євхаристію [3].

Найпоширеніше зображення риби відповідає літургійній тематиці, тобто Євхаристії. Кожний раз, коли зображали таїнство Євхаристії (чи то у вигляді трапези, здійснення самого таїнства, чи ж у вигляді звичайного символу), поряд з хлібом обов'язково зображували і рибу. Щоправда саму рибу ніколи не споживали під час здійснення тайни Євхаристії; її присутність вказувала на значення хліба та вина.

В середньовічному мистецтві України зустрічаємо символ риби на рельєфі саркофага Ярослава Мудрого в соборі св. Софії в Києві. Тут риби символізують хрещення, воду ріки Йордан і третю особу Святої Трійці — Святого Духа [4].

Символічне зображення риби також наявне у досліджуваний період XVII—XVIII ст. Зокрема, різьблені ангели, що прикрашали один із бічних вівтарів храму у с. Верен, Миколаївського р-ну (іл. 1), в руках тримають саме рибу. Ці твори знаходяться нині у збірці монахів-студитів. У цій же збірці увагу привернула різьблена скарбничка у вигляді риби, ймовірно кін. XVIII ст. (іл. 2). Символічне зображення риби присутнє і на керамічних виробах XVII—XVIII ст. [5].

Отож, можемо стверджувати про незгасність східнохристиянської традиції в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Майстри використовували євхаристійний символ риби у різних видах сакрального мистецтва, хоча він у XVII—XVIII ст. й не набув широкого розповсюдження.

Символіко-алегоричним сюжетом на євхаристійну тему є й образ ягняти, якого використовували для жертвоприношення (агнцем називають також частину відокремленої просфори в проскомидії). «Агнець у Святому Письмі (Од. 5—7) є символом Ісуса Христа, який приніс себе в жертву, щоб спокутувати гріхи людей [6]. Паралель між ягням і Христом присутня у біблійних текстах. Зокрема, задовго до Різдва Христового пророк Ісая, можливо, найчастіше і бачив у своєму ясновидінні, образ очікуваного Месії. Принаймні у багатьох місцях своєї книги він навдивовиж точно описав Христа, Його зовнішність, характер, жертовність. «Він гноблений був та понижуваний, — читаємо у пророка Ісаї, — але уст Своїх не відкривав. Як ягня, був проваджений Він на заколення, а як овечка перед стрижіями своїми мовчить, так і Він не відкривав Своїх уст» (Книга пророка Ісаї, 537). Подібні порівняння Спасителя з тихою, мирною і доброю твариною, яка нікому не робить зла, але приносить багато користі, присутні і в книгах Нового Завіту — Євангеліях від Луки й Івана, в Першому Соборному посланні апос-

тола Петра і понад дванадцять разів — у Об'явленні св. Івана Богослова [7]. Сам Іван Хреститель, побачивши Ісуса біля річки Йордан, засвідчив перед народом, що це ягня: «Наступного дня Іван бачить Ісуса, що до нього йде, та й каже: «Оце Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере!» (Євангеліє від св. Івана, 1:29).

Своєрідною канонізацією цієї алегорії стала знана мозаїка у римській базиліці Санта Марія Маджоре і не менш відома мозаїка Ягняти з дванадцятьма ягнятами (Христос з апостолами) в Константинопольському патріаршому Соборі — св. Софії після побудови цього храму в VI ст.

В українському іконописі ця тема розвинулась в серед. XX ст., у містах Західної України поширюється традиція випікати Пасху у вигляді лежачого ягняти — символу Ісуса Христа [8]. Також зображено сцену «Поклоніння агнцю» у святилищі храму Христа Чоловіколюбця у Жовкві, робота Ю. Буцманюка; наявний цей символ і у розписах Вірменської церкви у Львові, та у Володимирівському соборі Києва.

Одним з найдавніших і найвідоміших євхаристійних символів в історії християнського мистецтва, який зберігся донині, є виноград у вигляді лози або грона ягід. Цей символ поширений у мозаїці, фресці, архітектурі, різьбі по каменю, декоративній різьбі по дереву, у гравюрі, малярстві, гаптуванні тощо. Виноград і зерно — євхаристичні символи. Мотив виноградної лози широко представлений і в українському сакральному мистецтві XVII—XVIII ст.

Виноградна лоза — загальноприйнятий символ Євхаристії, символ Христа і християнської віри, його крові, пролитої за відкуплення людства від гріхів, заснований на біблейській метафорі, а саме у притчі Христа про виноградну лозу:

«Я є істинна виноградна лоза...» (Ів. 15:1—17). Далі Ісус каже своїм учням: «Я правдива Виноградина, а Отець мій — Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає; але всяку, що плід родить обчищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в Вас! Як вітка не може вродити плоду сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в Мені перебувати не будете. Я — Виноградина, ви — галуззя! Хто в Мені перебуває, а я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви (Ів. 5:1—5).

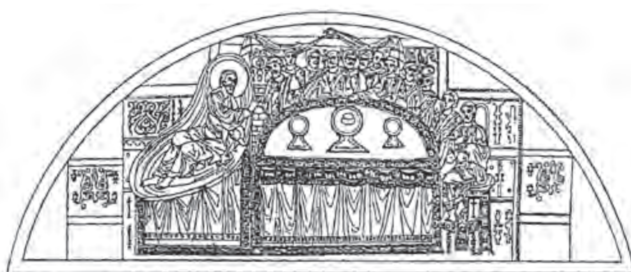
Дуже ймовірно, що Христос, представляючи учням таку алегорію про виноградну лозу, мав на увазі Тайну вечерю, що тільки закінчилася, на якій Він пив зі своїми учнями вино, і під виглядом цього вина подав їм Свою кров. Є безсумнівний взаємозв'язок притчі про виноградну лозу і Тайної вечері. Після помноження хліба Ісус говорив про справжній хліб із Неба, що його Він дасть, таким чином далеко наперед розтлумачуючи про сутність хліба євхаристійного. Тому притча про лозу й має євхаристійне тло. Отож, без виразної про неї згадки Євхаристія стає незрозумілою в усій її глибині та величі [9].

У період Ренесансу набули значного поширення такі орнаментальні мотиви як дуб, акант, пальмова гілка. В українському бароковому мистецтві був поширений мотив орнаменту виноградного грона. Виноградне гроно символізує Євхаристію (таїнство перетворення вина у кров Ісуса). Навіть італійська барокова культура, що широко використовувала рослинні орнаменти, включаючи виноградну лозу, не зображувала виноградне гроно [10].

У світському мистецтві гроно винограду є атрибутом Бахуса (бога вина) і персоніфікації осені — однієї з чотирьох пір року [11]. У XVII—XVIII ст.

Іл. 2. Риба. Кін. XVIII ст. Збірка студитів. Публікується вперше

Іл. 3. Тайна вечеря. VI ст. Мозаїка Сан Апполінаре Нуово



Іл. 4. Тайна вечеря. XI ст., фреска Собору Софії Київської

в Україні важливим джерелом алегоричної іконографії був виданий Києво-Печерською друкарнею у 1712 р. філософсько-моралістичний твір «Ифика ієрополитика, или философия нравоучительная символами и приудоблениями изьяснена к наставлению и пользь юным», в якому наявна гравюра із зображенням Бахуса, поряд з яким на бочці зображено євхаристійну композицію Жертвоприношення Авраама [12]. Отже, філософські та релігійні ідеї того часу знайшли свій виraз у різних алегоріях. На думку українського мистецтвознавця Павла Жолтовського, українські художники вклали цілу систему суспільних, філософських, моральних і релігійних поглядів в оболонку алегоричних зображень, що становили основу культури їхньої доби [13].

У ранньохристиянському мистецтві були відомі Євхаристійні сюжети зі сценами жертвоприношення в основі яких лежав глибокий образно-символічний зміст. До них передусім належали сюжети Старозавітньої тематики, а саме: «Жертва Авеля», «Жертвоприношення Авраама», «Жертва Єффая», «Жертва Мельхіседека», «Гостинність Авраама» («Старозавітна Трійця») тощо [14]. Але поступово відповідні сцени відходять на другий план, а їхнє місце займають сцени із зображенням Новозавітної жертви, які посіли основне місце як у поліхромії вівтарної частини храму, так і в інших частинах та складових його інтер'єру. Смисловим центром євхаристійної теми є розписи центральної вівтарної апсиди, де презентовано Службу Святих Отців. Відображення у розписах теми Євхаристичної жертви було традиційним для мистецтва візантійської традиції. Однак у різні історичні епохи в монументальному малярстві ця тема втілювалася по-різному. Лише у розписах храмів Києва, що були виконані в різну історичну добу, присутні різні варіанти відображення цієї теми.

Так, зазвичай у євхаристійних темах починають домінувати: «Тайна вечеря», «Причастя апостолів», «Літургія Отців Церкви», «Небесна Літургія». Домінування цих тем, починаючи з XI ст. і до XIV ст., Церква розглядала як своєрідну ікону, яка певним чином відображала головну подію, до якої зводилася вся Літургія — Євхаристію.

Зображенням Тайної вечері у VI ст. є найбільш відома композиція, що прикрашає головну наву базиліки Сан-Аполінаре Нуово у Равенні, виконана у мозаїчній техніці (друга чверть VI ст.) [15] (іл. 3), а також Тайна вечеря XI ст., фреска Собору Софії Київської (іл. 4). Ця тема набуває значного поширення й у XVII ст., і займає центральне місце в іконостасі. Історія появи цього сюжету в іконостасі пов'язана із іншою євхаристійною композицією, а саме з «Причастям апостолів».

Тема «Причастя апостолів» — ще один із варіантів євхаристійної тематики, виникнення якої майже збігається з історичним варіантом зображення Тайної вечері. Різниця між ними полягає в тому, що сюжет причастя апостолів не зображує історичної події. Ця сцена скоріш за все нагадує дійство у церкві, коли священик причащає християн.

Український мистецтвознавець Володимир Овсійчук твердить, що перше зображення Тайної вечері було літургійним і відоме нам з мініатюри VI ст. сирійського манускрипту, який зберігається в Лауренціані, що у Флоренції, де зображені дванадцять апостолів, які стоять один за одним в очікуванні своєї черги для прийняття Причастя, Христос зображений із чашею у лівій руці, а правою розпріділяє апостолам просфору. Подібні композиції Причастя апостолів зустрічаємо на двох срібних патерах (дискосах) з VI—VII ст., знайдені на території Сирії [16].

Проте починаючи зі серед. XVI ст., сцена Причастя апостолів з'являється в іконостасі на Царських Вратах або над ними (іл. 5), до того часу, більшість композицій зображувалися на стінах храму та в святилищі. Принаймні найбільш пізнім зображенням Причастя апостолів, що розміщувалось у святилищі, є фреска із Посади Риботицької (XV—XVI ст.). Пізніше ймовірно, під впливом європейської гравюри, композиція Тайна Вечеря витісняє традиційну схему Причастя апостолів і займає постійне місце в ансамблях вівтарної перегородки в центрі празникового ряду.

Своєрідною інтерпретацією теми Євхаристії є Літургія Отців Церкви, сцена, яку розміщували в апсиді під Причастям апостолів, а Небесну Літургію розташовували в барабані під зображенням Христа-Пантократора в оточенні ангельських сил, або в апсиді вівтарної частини храму під Богородицею і над Євхаристією. У Небесній Літургії замість святителів зображували ангелів. Наприклад, уже в XIV ст. в сценах Небесної Літургії зображують плащаницю, яку несуть троє ангелів. Справді, тоді на Літургії у храмі виносили Плащаницю, яка символізувала собою покладання Ісуса Христа у гріб. Але ця традиція проіснувала недовго. І все ж завдячуючи їй, до нашого часу збереглося таке іконографічне зображення на Антимінсі, як покладення у гріб.

З темою Євхаристії також пов'язаний Образ Нерукотворного Спаса. У XIV ст. зображення «Гостинності Авраама», що розглядається як прообраз Євхаристії; у складі храмової декорації воно змінюється образом Нерукотворного Спаса на східній стіні в багатьох церквах Південної Греції і Кріту [17]. Увага до Нерукотворного Образа Спасителя у зв'язку з полемікою із латинянами про природу євхаристичної жертви ще зі серед. XI ст. не була випадковою, і пояснення цьому явищу міститься у глибинах полеміки іконоборчого періоду. Для православної традиції стає важливим вказати на онтологічний зв'язок між Таїнством та образом, підкреслити, що Христос у Святих Дарах присутній, а в образі зображений, а також те, що ікона є видимою гранню реальності євхаристичної жертви. У такому контексті слід розглядати розміщення над царськими вратами саме Нерукотворного образа Спасителя, першого образного доказу історичності Боговтілення і образа євхаристичної жертви — Тіла Христа.

З темою жертви євхаристії Христа був пов'язаний і сам матеріал первісного образа Нерукотворного Спаса. Використання при здійсненні Божественної Літургії тих або інших священних предметів, виготовлених із тканини, підпорядковувалося строгим правилам. Рубрики літургійних чинів докладно регламентували час і спосіб використання шитих покривів для св. Дарів і для інших предметів літургійного призначення. Кожна дія була наділена особливим сенсом і символічним значенням. Одним з найбільш важливих і значимих літургійних покривів була так звана «плащаниця». Подібно до Нерукотворного Спаса, цей покров був також облямований бахромою[1], проте на відміну від нього, плащаниця, як правило, мала на собі зображення померлого Христа.

Унікальне зображення плащаниці знаходиться у храмі Живоносного джерела в Мессенії (XII ст.) у центральній вівтарній апсиді, під образом Богоматері з немовлям. Тут представлено мертвого Спасителя, що по-

[1] *Бахрома* (араб. «mucharramat» — мереживо) — тасьма з нитками, що висять з одного боку, м'якими волокнами, шнурками або будь-якими іншими підвісками. Використовується як обшивка країв одягу, скатерті і інших виробів.

Іл. 5. Царські врата. Зі с. Клеців Сарненського р-ну. XVI ст. Історико-краєзнавчий музей, Рівне

Іл. 6. Волинська ікона Спас Нерукотворний зі сценою Причастя апостолів, 1621 р. Художній музей Харкова

коїться на платі, прикрашеному бахромою з обох боків. Середню частину його мертвого тіла закриває літургійний покров. Значення євхаристії зображення розкриває напис, виконаний над ним: «Ядущий Мою Плоть і пиюший Мою Кров перебуває в Мені і Я в нім» (Ін. 6, 56) [18]. Плащаниця, представлена на цій фресці, відразу викликає у пам'яті образ Нерукотворного Спаса, що, в принципі, не дивно, позаяк обидва плати однаково пов'язані зі страстями і Воскресінням Спасителя. Щодо Нерукотворного Спаса, то розміщення його у вівтарі храму відображає розуміння образу, як жертви євхаристії.

Цікавим є поєднання образу Нерукотворного Спаса зі сценою Причастя апостолів на волинській іконі, датованій 1621 р. На думку Василя Пуцка, виникло це поєднання, під впливом західних гравюр [19] (іл. 6). Поєднання цих двох іконографій не є випадковим, зважаючи на їхній глибоко-релігійний зміст та спільну значимість, тобто уособлення теми Євхаристії.

Такий короткий перегляд євхаристійної іконографії упродовж її розвитку та розташування у певному місці храму, дозволяє перейти до євхаристійних композицій XVII—XVIII ст. Слід зазначити, що нас найперш цікавитимуть композиції символіко-алегоричного характеру. Зауважимо, що ці композиції в настінних розписах не набули широкого поширення але натомість, знайшли належне місце в таких видах сакрального мистецтва, як ікона, гравюра, різьба, гаптування, кераміка тощо.

У XVII ст. в Україні формується мережа мистецьких осередків із навчанням іконопису. Серед них помітне місце посідає іконописна майстерня Києво-Печерської Лаври. Тоді цей осередок духовної культури українців акумулював традиції не лише східнохристиянської культури, а й перебував у тісних контактах з західнохристиянським світом. Про це, зокрема, свідчать численні твори не тільки в царині філософії та богослов'я, а також і пам'ятки сакрального мистецтва. Зокрема, відомо, що в іконописних майстернях Києво-Печерської лаври використовувалися альбоми західних гравюр на біблійні й історико-церковні теми. Малярі та їх учні мали до них вільний доступ і дозвіл змальовувати обрані сюжети на власний розсуд [20]. Використання цими художниками західноєвропейської гравюри як прототипу в своїх композиціях стало у XVII—XVIII ст. досить розповсюдженим в українському мистецтві явищем. У цьому контексті доцільно згадати видання ілюстрованої Біблії Йоганна Піскатора середини і другої пол. XVII ст., яке на той час набуло значення важливого джерела для лаврських іконописців [21].

В цьому виданні знаходилися також гравюри нідерландського художника Ієроніма Вірікса. Особливо привертає увагу його композиція «Розп'яття з виноградною лозою». Цей сюжет міг бути взірцем для створення композиції «Христос — Виноградна Лоза». Українські іконописці використовували гравюру для того, щоб на основі графічної композиції створити власний іконографічний образ, який би відповідав духовній атмосфері того часу, а також задуму художника. Таким чином творилися нові, оригінальні варіанти того чи іншого першовзору в українській іконографії.

Під впливом зацікавленості до страсних тем в українському сакральному мистецтві починаючи з другої пол. XVII ст. з'являються невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: «Христос — Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недремне Око», «Пелікан», «Плоди страждань Христових», «Дерево життя», які мали своїм завданням розкрити християнський догмат Євхаристії, викупну жертву Христа. Як зазначав Павло Жолтовський, «поширення таких композицій в українській іконографії кінця XVII ст. і особливо в XVIII ст. було зумовлене розвитком на Україні схоластичного богослов'я, полемікою з католицизмом, а також із захопленням алегоричним і символічним засобом літературного та мистецького висловлення» [22].

Одним із найпопулярніших символічних сюжетів є «Христос — Виноградна Лоза». Основою цієї композиції є Христос, котрий сидить на краю кам'яного

саркофага; за його плечима зображений хрест; із пробитого боку Христа проростає виноградна лоза, яка обвиває хрест. Обома руками Христос вичавлює гроно, з якого стікає сік у чашу. На деяких композиціях ще зображується знаряддя мук Христа (іл. 7). Не можемо погодитись з припущенням П.М.Жолтовського про те, що цей сюжет найімовірніше пов'язаний із працею і побутом хлібороба, ніж з містичною євхаристійною темою [23]. Передусім тому, що у ранньохристиянський період таїнство Євхаристії поєднувалося з вечерями любові — трапезою після богослужіння. Христос говорив апостолам «Я — правдива виноградина, а отець мій виноградар. Як та вітка не може вродити плоду, сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в мені перебувати не будете, я — виноградина, ви — галуззя» (Єв. Іоанна. 15.І. 4.5.). Отже, Христос називає себе виноградною лозою, Бога Отця — виноградарем, апостолів — галуззям; можемо висновувати, що звідси й символічне трактування виноградної лози, як таїнства Євхаристії.

Про перше відоме сьогодні іконографічне зображення композиції «Христос — Виноградна Лоза» в українському мистецтві, яке було в системі стінопису Трапезної церкви Київського Братського монастиря, повідомляє Павло Алепський у 1653 р. [24].

Зображення зазначеного сюжету в стінописах є досить рідкісним явищем. Варто згадати й гравюри Никодима Зубрицького у львівському виданні «Служебника» 1691 р. [25] та «Акафістів» 1699 р. [26]. Поява цих іконографічних варіантів на думку українського мистецтвознавця Олега Сидора, і була важливим чинником розповсюдження сюжету «Христос — Виноградна Лоза» в Україні [27]. Однак сама іконографія у різних інтерпретаційних видозмінах на українських землях набула значного поширення лише у першій половині XVIII ст.

Сюжет «Христос — Виноградна Лоза» міг урізноманітнюватись в деталях, наприклад, у кількості зображуваних ангелів тощо. Однак, найбільш характерною ознакою, що впадає у вічі, є положення рук Христа. В одному випадку він руками натискає на рану у своєму боці, в іншому вичавлює сік з виноградного грона у потир (чашу), яку тримає ангел. Проаналізувавши європейські та українські варіанти сюжету, можна констатувати, що перший варіант більше властивий для західноєвропейського мистецтва, другий варіант, а саме вичавлювання виноградного грона Христом, є в своїй суті переосмисленням українських іконописців, він незнаний західноєвропейській іконографії [28].

Складовими елементами композиції «Христос — Виноградна Лоза», на думку відомого українського дослідника у сфері сакрального мистецтва Данила Щербаківського, є елементи «Пієти», «Дерева Єсеєвого», «Зтікання крові у потир», сюжети яких відомі в українському мистецтві з кін. XVI — поч. XVII ст. [29]. На заході композиція «Пієта» часто зустрічається у німецьких й особливо італійських майстрів XV—XVII ст. (наприклад, у творчості Антонелло да Мессіни) [30], Джованні Белліні (який неодноразово опрацьовував цей сюжет), Андреа дель Сарто та ін.). На цих зображеннях «Пієти» Христа зазвичай зображали мертвим, сидячим на гробі, два ангели підтримували його під руки.

На відміну від західноєвропейських художників, українські іконописці зображали Спасителя не мертвим, а живим. Лик Христа виражає не муки і страждання, а до певної міри оптимізм, надію і навіть легку посмішку [31]. Це свідчить про східнохристиянські традиції в українському мистецтві XVII—XVIII ст., бо ж відомо, що образ Христа у візантійській культурі був позбавлений страждальницьких рис[2].

[2] Візантійська іконописна традиція у страсних житійних сценах Христа (особливо тоді коли йдеться про Розп'яття) уникала зображення його з закритими очима,

Іл. 7. Спас-Виноградар, с. Полонична, Львівська обл. НМЛ, І-866, Кв-30676. 1741 р.

Іл. 8. Фелон (фрагмент). Оксамит, срібні нитки, обличчя мальовані. 1773 р. (КПЛ-47)

Євхаристійна тематика у XVII—XVIII ст. знайшла відображення і в одному з видів декоративного мистецтва України — літургійному гаптуванні, в якому чільне місце посідає тема Страстей. Проте в шитві Євхаристійна тема не набула послідовного розвитку. Увагу привертає цікава іконографічна композиція Євхаристійного змісту: це поодинока пам'ятка, що не має ні попередніх, ні подальших зображень в українському гаптуванні — фелон 1773 р. (іл. 8) (КПЛ-47). В оточенні гнучкого барокового орнаменту вишита сцена «Пієта». Богородиця тримає на колінах дорослого Христа, обабіч — ангели із знаряддями мучеництва. На перший погляд, перед нами сцена «Пієта», але майстриня зображує Христа з потиром в який стікає кров, а всю сцену вміщено в круглу таріль. Це надає їй євхаристійного відтінку і саме цією символічно-богословською ідеєю можна пояснити те, що постать Богородиці, вираз її обличчя позбавлені того трагізму, відчаю, суму, що передбачає сцена «Оплакування». В овальних медальйонах — на колінах Іван Предтеча у волосяниці та св. Борис, що було, мабуть, пов'язане з вкладниками цього фелону. В круглих медальйонах зображені євангелисти [32]. Ця Євхаристійна композиція є цікава не тільки своєю новою, невідомою євхаристійною іконографією, але й поєднанням двох тем: 1) Вплив іконографічного сюжету «Христос-Виноградна лоза», що засвідчує композиційне розміщення тіла Христа, з пробитого боку якого проростає виноградна лоза, яка обвиває хрест і спускається до Його рук, якими Христос видавлює сік із грона винограду у чашу; 2) Тема Пієти. Отож автор на основі західноєвропейського сюжету Пієти і української іконографії Христа Виноградної Лози, створив нову іконографічну композицію поєднаною між собою Євхаристійною тематикою.

До відомих сюжетів на тему Євхаристії в українській іконографії належить і символічна композиція «Христос у точилі». Цей сюжет поширений переважно в західноєвропейському мистецтві XVI—XVII ст., особливо в Німеччині, звідти, мабуть і був запозичений українськими іконописцями. Символізував він тайну перетворення виноградного соку (вина) у кров Христа. Та нагадував про «точило люті Божої, сповнене гріхами людей». Одна з ікон цієї тематики зберігається у Національному художньому музеї України. Походить вона з церкви с. Мотижина що на Київщині (іл. 9) і датується серед. XVII ст. Композиційно пам'ятка пов'язана з гравюрою нідерландського гравера Ієроніма Вірікса (1558—1619). Проте всі образи в ній переосмислені через традиції української ікони, а не голландської ілюстрованої графіки, як у Вірікса. Анонімний автор також використовував суто іконну колористичну систему, чого не могла дати чорно-біла гравюра.

У центрі іконографічної композиції зображено постать Христа з набедреною пов'язкою. Спаситель стоїть у круглому виноградному точилі, зігнувшись під тиском досить таки масивного хреста, утримуючи його припіднятими догори руками. Як видно із зображення, хрест у нижній частині наскрізь проткнутий гвинтовим пресом, який прокручує Бог-Отець обома руками. У верхній частині хреста зображений Святий дух, якого традиційно символізує голуб. У

чи підкреслено страждальницьким виразом. Ця іконографія мала сталу традицію ще з V ст. Богословський зміст Розп'яття у візантійській іконографії основується на ідеї торжества та перемоги Христа над смертю. Вперше страждальницький образ Христа в європейському мистецтві зустрічається на іконі Розп'яття пізанського живописця Джунте Пізано. Ця робота виконана в 1236 р. на замовлення францисканського монаха Іллі Кортинського, яка в повній мірі реформувала, як богословський, так і іконографічний цикл страсних тем в західноєвропейському живописі і вплинуло на подальший розвиток візантійської іконографії. Див.: Перриг А. Живопись и скульптура в период Позднего Средневековья / Искусство Итальянского Ренессанса / Под ред. Р. Томана.— Madrid, 2000. — С. 36—37.

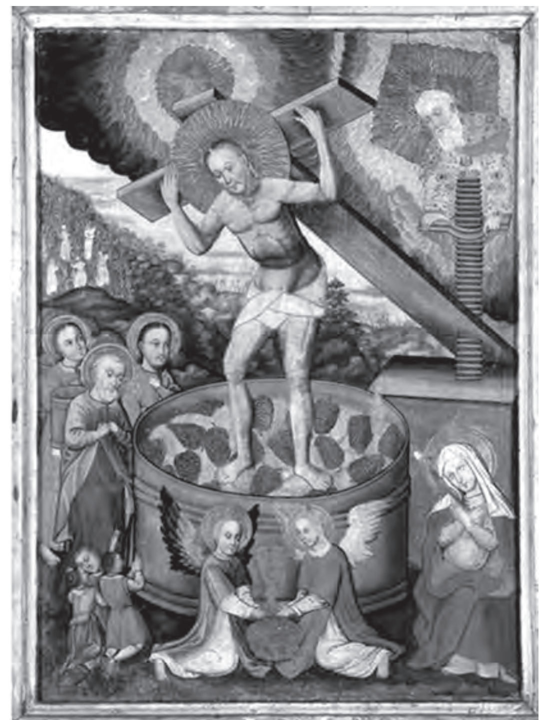
правому нижньому куті ікони сидить Богоматір із схрещеними на грудях руками і символічним мечем, який має пронизувати її серце. На передньому плані ікони, перед точилом, один навпроти другого сидять два ангели, котрі руками утримують велику чашу, в яку має стікати виноградний сік, перетворений на кров Христову, що витікає з точила. На дальньому плані композиції збирають виноград. Звідти до точила підійшли три апостоли, за спинами яких зображені кошики з виноградом. Між апостолами та ангелами на передньому плані у нижній лівій частині сюжету зображено три маленькі постаті дітей, двоє з яких про щось розмовляють. Як зазначає у своїй статті Л.М. Сак, з посиланням на роботу французького дослідника Е. Маля, фігури дітей уособлюють душі християн, що чекають на очищення кров'ю Христовою [33]. Д. Щербаківський фігури дітей прийняв за донаторів, зазначаючи, що в них чомусь завеликі голови [34].

Грона винограду в точилі поперемінно то рожеві, то зелені, що створює основний мотив загального колористичного вирішення ікони у теплій гамі. Різні відтінки цих двох кольорів постійно варіюються в одязі Богородиці, пристоячих, ангелів у лісистому пейзажі далекого плану. Це — символ переходу земного в небесне, трагедії і тріумфу, вмирання і воскресіння. Вохристо-жовтий колір хреста та точила підкреслює колористичний стержень композиції. Мотижинська ікона «Христос у точилі» є наочним прикладом того, в якій складній взаємодії перетиналися часом в українському ікономалярстві XVII ст. різні мистецькі напрями та яким своєрідним шляхом прямували вони до переборення канонічних форм середньовічного художнього світогляду й наближення створюваних ним образів до життя. Подібні за сюжетом композиції були поширені на Поділлі та Чигиринщині.

У Західній Європі, тема «Христос у точилі» розроблялась реалістичніше, з більшою кількістю символічних подробиць. За твердженнями Д. Щербаківського, у Мюнхенському музеї зберігалась ікона, дуже подібна до мотижинської: Христос стоїть у точилі з хрестом на спині, а нижню частину хреста пригвинчує Господь Бог. Щоправда, в німецькому варіанті сюжету підкреслено пасійний момент — страждання Христа, котрий зігнувся під тягарем хреста, що придавлює Його. Окрім усього іншого у цьому сюжеті багато побутових подробиць, зокрема робітники в одязі німецьких селян цідять з точила у відро виноградний сік, наливають його у бочки і упаковують. У Нюрнберзькому варіанті ікони, Христос стоїть не під хрестом, а під виноградним пресом, тоді як двоє чоловіків загвинчують верхню дошку преса. Христос у муках зігнувся, а Божа Мати, страждаючи з п'ятьма мечами у серці, старається підтримати Христа. «Майже в усіх іконах на Заході, — стверджує Д. Щербаківський, — стільки непотрібного, інколи зайвого реалізму, значної кількості фігур, написів та всяких подробиць, що немає місця для мистецького трактування сюжету [35]. Вся ця перенасиченість відсутня в іконографії українських майстрів. Вона зведена до мінімуму, лише найбільш характерне, символічне виявляється в іконографічному зображенні.

Не менш цікавим як у композиційному, так і в колористичному вирішенні є сюжет ікони «Соглядатаї землі Ханаанської» (іл. 10). Одна із таких ікон намальована невідомим майстром у 1730-х рр. на Полтавщині, с. Сулимівці (Київська обл.). Ікона зберігається у Національному художньому музеї України в Києві.

Сюжет ікони побудовано на біблійній розповіді про подорож ізраїльтян з Єгипту до землі Ханаан-



Іл. 9. Христос у точилі. Кін. XVII ст. с. Мотижин, Київщина. Національний художній музей України

Іл. 10. Соглядатаї землі Ханаанської. 1730 р. с. Сулимівці, Полтавщина, (Київська обл.). Національний художній музей України

Іл. 11. Христос у чаші. Київський майстер середини XVIII ст. Національний художній музей України

Іл. 12. Христос Недріманне Око. Церква св. Онуфрія в Посаді Риботицьких (Польща) кін. XV — поч. XVI ст.

ської. Коли євреї прийшли в пустелю Фаран, Господь велів Мойсею послати 12 чол., по одному з кожного коліна Ізраїлевого, соглядатаями у землю обітовану, аби переконатись у її багатстві та родючості. Після сорокаденної подорожі Ханааном вони повернулися з найкращими дарами тієї землі — виноградом, гранатовими плодами та смоквами. Серед них були Ісус, син Навина, та Халев, син Ієфонії, які правдиво розповіли про бачену землю.

Згідно з біблійним сюжетом, на іконі зображено двох соглядатаїв, котрі несуть на плечах жердину з величезним виноградним гроном. Композиція запозичена з Біблії Піскатора. Але український майстер значною мірою переосмислив її, відкинув жанрові подробиці і зосередив увагу на пейзажі. Глибинна композиція, побудована зі знанням лінійної та повітряної перспективи, зелена гущавина з м'якими градаціями від жовтого до темно-коричневого, майстерність у передачі прозорих і об'ємних ягід винограду дають змогу зарахувати цей твір до найвищих досягнень українського пейзажного малярства першої пол. XVIII ст.

Відомою символічною композицією, поширеною в українській іконографії, що символізує Євхаристію, був сюжет «Христос у чаші». Христос у чаші [3] був дуже розповсюджений як іконографічний мотив на церковному посуді, який використовують під час Таїнства Євхаристії, а також на покрівцях, воздухах, дискосах та жертовниках. Як і інші композиції цього циклу, цей сюжет, правдоподібно, взято із гравюри, на якій він зустрічається уже в XVII—XVIII ст. Іконографія сюжету має неканонічне вирішення. Христа зображено у самій чаші для причастя, а поряд, на фоні краєвиду з виноградниками, — монументальні постаті апостолів Петра і Павла. Такою за змістом та сюжетом є робота київського майстра середини XVIII ст. (іл. 11). Над Христом є напис «Ядый мою плоть и пияй мою кровь во мнѣ пребывает и азъ вь немь». Саме на цих теренах вона і була найбільше розповсюджена, як і на території Перемишльщини.

Іншою символічною композицією, що нагадувала про викупну жертву Христа, був сюжет, відомий в

[3] У християнській релігії найважливіша роль відводиться чаші Євхаристії (причащання) — золотому або срібному церемоніальному келиху, в якому міститься освячене вино, що алегорично представляє кров Христову, пролиту на хресті. З цієї чаші, символізуючої спокутування гріхів людства Ісусом Христом, віруючі причащаються під час таїнства Євхаристії. При цьому вони не лише п'ють божественну кров, але і куштують символічну плоть Христа. Чаші застосовувалися християнськими священиками не лише для Євхаристії, але і при освяченні, конфірмації (миропомазанні) і в інших таїнствах.

українській іконографії як «Христос — Недріманне Око». Це відомий пізньовізантійський сюжет походить з XIV ст. і міститься на стінописах афонських монастирів, саккосах, воздухах. За каноном, Христос зображався у вигляді трирічного дитяти, що спить на хресті з розплющеними очима, ніби прозріваючи своє майбутнє. Довкола розкидані знаряддя його майбутніх страждань: цвяхи, молоток, різки, терновий вінок. На деяких сюжетах «Христос — Недрімане Око» зустрічаємо мотив виноградної лози та грона винограду, як символу Євхаристії. Образ Христа на цій іконі зворушливий, ліричний.

Найбільш раннє зображення цієї композиції на українських землях зустрічаємо в церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицьких кін. XV — поч. XVI ст. [36]. Цікаво, що композиція ця знаходиться між постатями святителів в правій частині північної стіни святилища (іл. 12, власне фото). На цій євхаристійній композиції наявне також зображення Богородиці та ангела, який сповіщає Богородиці про майбутню долю Христа, його жертву за спасіння людей, що підсилює сутність цієї сцени та її виразне євхаристійне значення.

У XVII ст. сюжет Недрімане Око відомий у стінописі церкви Спаса на Берестові 1644 р. Києво-Печерської лаври, що виконували грецькі малярі на замовлення митрополита Петра Могили. О.В. Адамович вважає, що художнє втілення історико-культурної традиції афонськими майстрами на загальному тлі українського мистецтва серед. XVII ст. можна розглядати як останній крок старого церковного іконопису, тісно пов'язаного з мистецтвом тогочасного греко-словянського світу [37]. Хоча, як зауважив Данило Щербаківський, у цій композиції з'являється елемент виключно українського характеру — напис: «ИСПЕРЕТ ВИНО ОДЕЖДУ СВОЮ Й КРОВЬЮ ГРОЗДИЯ ОДИЯНИЕ СВОЕ» (Битіє, 49, 11), чого не зустрічається у грецьких пам'ятках [38]. Отож композиція «Недрімане Око» у церкві Спаса є свідченням розвитку цього сюжету в українському ікономалярстві.

Сюжет «Недріманого Ока» був поширений на північ через Балканські країни; цю іконографію Христа-немовляти знали також майстри з Новгорода, Твері та інших міст [39].

В українському мистецтві композицію «Недріманого Ока» збагатили новими деталями: на тлі міг бути

Іл. 13. Розп'яття з виноградною лозою. Церква Воздвиження Чесного Хреста із Скиту Манявського (1698—1705). Йов Кондзелевич

краєвид з архітектурою, Голгофою, драпіруванням, потирами, хмарами та ін. Треба зазначити й інше, що на варіантність цієї іконографії в українській іконі мали значний вплив й апокрифи та легенди [40].

Найбільшого поширення сюжет «Христос — Недрімане Око» набув на Київщині та Черкащині. Особливо цю іконографічну тему опрацьовували народні майстри, які продукували її у своїх роботах у досліджуваний період.

Символічна композиція на тему «Розп'яття з виноградною лозою» (іл. 13), або, як її ще називають «Дерево життя» розкриває у символіко-алегоричній формі один із головних догматів християнства — спокутувальну жертву і таїнство Євхаристії. Ця композиція була широко представлена у гравюрі на Заході. Згідно з апокрифічними текстами («Сказання про дерево хресне» й інші), хрест було виготовлено з дерева, яке виросло з гілки дерева пізнання і зла. Тому, Ісуса розп'яли не на хресті, а на дереві, яке одночасно названо і деревом життя, і деревом пізнання добра і зла. В українській іконографії XVIII ст. ця тема розроблялася в колах, пов'язаних з Києво-Печерською лаврою і Могилянською колегією.

Поширеною символіко-алегоричною композицією в українській іконографії XVIII — поч. XIX ст. є сюжет «Пелікан», що символізував самопожертву Христа, уособлюючи тему Євхаристії.

Іл. 14. «Пелікан». Дерев'яна пластика, XVII — поч. XVIII ст.; збірка монахів студитів

У візантійському мистецтві такі образи присутні тільки в пізню добу, наприклад, в атенському монастирі апостола Павла. У Західній Європі, навпаки, вони були розповсюджені, починаючи з XVIII ст. Але все-таки там ця композиція не мала того поширення, як на землях України. На Заході вона обмежується тільки образом пелікана з пташенятами, а іноді і самим пеліканом, а на українських землях образ ускладнюють ще й знаряддям тортур Христових — хрест, спис, тростина з губкою, серце з полум'ям, інколи із серця стікає кров у чашу, або зображали окремо чашу й серце, Адамову голову, змія. З приводу останнього, то відома притча про боротьбу пелікана із змієм, що символізує боротьбу Христа з дияволом. Образ пелікана присутній на саккосах, панагіях, дарохранильницях, а також як прикраса на меблях та килимах. Окрім іншого, цей символ інколи був у композиції Страшного Суду, Розп'яття, в іконі Божої Матері, а також самостійно [41]. Варіант такого сюжету в українській іконографії представлений роботою невідомого майстра з Наддніпрянщини, початку XIX ст.; зберігається у Національному художньому музеї України. Побутував сюжет «Пелікана» і у дерев'яній пластиці, про що засвідчує робота XVII — поч. XVIII ст. (іл. 14); знаходиться у збірці монахів студитів.

Ікони українських майстрів, котрі звертались до цієї тематики, знаходяться нині в музеях Львова, Києва, Луцька, Івано-Франківська, Одеси, містах Польщі (Перемишль, Сянок, Варшава), а також у м. Свиднику (Словаччина). Композиційне вирішення українських ікон, що тепер зберігаються у Польщі, певною мірою єднає їх з Волинськими та Галицькими іконами досліджуваного періоду. Характеристика євхаристійних композицій демонструє своєрідний український варіант теми Євхаристії, яка побутувала в різних видах сакрального мистецтва.

Отже, підсумовуючи сказане, можемо стверджувати про тривалість східнохристиянської традиції в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Як з'ясувалось, майстри барокко зверталися до євхаристійно-алегоричних символів (риба, виноград та інше), у різних видах сакрального мистецтва, хоча окремі з них (зображення риби) у XVII—XVIII ст. не набуло широкого поширення. Проте мотив виноградної лози широко представлений в українському сакральному мистецтві епохи бароко. Цей символ присутній в мозаїці, фресці, архітектурі, різьбі по каменю, декоративній різьбі по дереву, гравюрі, малярстві, гаптуванні.

З другої пол. XVII ст. в українському сакральному мистецтві виникли невідомі до того часу символіко-алегоричні композиції: «Христос — Виноградна Лоза», «Христос у виноградному точилі», «Христос у чаші», «Розп'яття з виноградною лозою», «Недрімане Око», «Пелікан» тощо. Зразки цих алегоричних композицій символізували найбільше християнське таїнство — Євхаристію.

При зверненні до проблем євхаристійних сюжетів в Україні XVII—XVIII ст. виявлено такі чинники, які зумовили зародження та ґенезис цієї іконографії:

- розширення меж образно-символічної системи і пошук нових форм виразу та ідейного змісту, що спричинили захоплення ілюстративністю, алегоричною образністю;
- серед основних тенденцій відмічено введення схем прямої перспективи, світлотіньового моделювання, драматичного психологізму тощо. Як наслідок, релігійні сюжети отримали зовсім нове образно-художнє трактування, відмінне від їхнього зображення в класичній іконописній традиції;
- активний розвиток народної ікони в Україні, який зумовив посилення впливу народного мистецтва на іконопис і появу в ньому елементів світського характеру;
- звернення до західних гравюр з метою збагачення традиційних іконографічних композицій, формування нового художнього середовища, що сприя-

ло використанню в українському іконописі художніх прийомів, вироблених в західноєвропейському образотворчому мистецтві. Євхаристійна іконографія, засобами візуально-мистецького втілення, виявилася відображенням тих ідей, що жили у тодішньому суспільстві, з якими українські майстри сприймали західні впливи, не копіюючи, а тільки аналізуючи й творчо переосмислюючи їх у власній мистецькій творчості, дотримуючись визначальних засад українського сакрального мистецтва.

Аналіз вище зазначеної теми також засвідчив, що Євхаристійні композиції під впливом нових елементів усе ж не втратили ідейного наповнення української ікони, отож зміни, що наявні у цих євхаристійних сюжетах, не можна трактувати лише як такі, що є похідними від католицького малярства. Як справедливо зазначають дослідники, українські малярі іконники, особливо XVII—XVIII ст., надали ікономалярству якісно нового імпульсу розвитку. Через практиковане ними продумане поєднання традиційного богословсько-ідейного фундаменту ікони з елементами тогочасного європейського малярства вони спромоглися не на випадковий компроміс, а витворили органічно-переконливе, цілісне історико-культурне явище, що сприймається важливим етапом історії іконопису загалом [42].

Уважне вивчення кожного доступного нам твору євхаристійної іконографії загалом і в деталях дало можливість визначити комплекс характерних явищ і хоч частково розкрити закономірності творчого пошуку.

1. *Зілінко Р.* Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII — поч. XVIII ст. / Р. Зілінко — (див. за http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7/).
2. *Чижевський Д.* Українське літературне бароко / Д. Чижевський. — К. : Обереги, 2003. — С. 189.
3. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. — Львів : Свічадо, 2005. — С. 32.
4. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 51.
5. *Чміль Л.В.* Київська кераміка XVI—XVIII ст. / Л.В. Чміль. — (див. за http:// archaeology.kiev.ua/journal/050901/chmil.htm).
6. Словник українського сакрального мистецтва / за ред. М. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — С. 8.
7. *Степовик Д.* Іконологія й іконографія / Д. Степовик. — Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. — С. 55.
8. Словник українського сакрального мистецтва. — С. 9.
9. *Рацінгер Й. Венедикт XVI.* Ісус з Назарету. Частина перша. Від хрещення в Йордані до Переображення / Йосиф Венедикт XVI Рацінгер ; пер. з нім. Конкевича О. — Львів : Місіонер, 2009. — С. 267.
10. *Федь І.А.* Гуманістично-перетворювальна функція сакрального мистецтва / І.А. Федь. — (за http:// www.filosof.com.ua/Jornel/M-42/Fed.htm).
11. *Холл Джеймс.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл. — Москва : Крон-Пресс, 1996.
12. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні. XVI—XVIII ст. / П. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 24.
13. Там само. — С. 26.
14. *Покровский Н.* Очерки памятников христианского искусства / Н. Покровский. — СПб., 1999.
15. Там же.
16. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. — С. 278—279.
17. *Герстель Ш.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах / Ш. Герстель (див. за http://nesusvet.narod.ru/ico/books/linebreak gerstel.htm).
18. Там же.
19. *Пуцко В.* Українська ікона на тлі палеологівського та італійського ренесансів / В. Пуцко (див. за http:// etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2003/N3/Art04.htm).
20. Див. *Жолтовський П.М.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні : альбом-каталог / П.М. Жолтовський. — К., 1982. — С. 288.
21. *Свєнціцька В.І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / В.І. Свєнціцька. — К., 1966. — С. 47.
22. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні. XVI—XVIII ст. — С. 7.
23. Там само. — С. 38.
24. Путешествие антиохийского патріарха Макария в Россию в пол. XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским. — М., 1897. — Вып. 2. — С. 79.
25. Украинские книги кириллочной печати XVI—XVIII вв. — М., 1981. — Вып. 2 — Іл. 1324; 3, 104.
26. *Свєнціцький І.* Початки книгопечатання на землях України / І. Свєнціцький. — Львів, 1924. — Іл. 408.
27. *Сидор О.Ф.* Барокко в українському живопису / О.Ф. Сидор // Українське барокко та європейський контекст / відп. ред. О.К. Федорук. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 178.
28. *Сивак В.В.* Українські ікони «Христос — Виноградна Лоза» зі збірки «Студіон» / В.В. Сивак // Галицька митрополія 1303 — 1807 — 2007 : статті і матеріали. — Львів : Логос, 2008. — С. 112.
29. *Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві / Д. Щербаківський // Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв. — Т. 1. — К., 1921.
30. Див. : *Гращенков В.Н.* Антонелло да Мессина и его портреты / В.Н Гращенков. — М., 1981. — Іл. 36.

31. *Василевська С.* Матеріали до каталогу Волинської ікони XVI—XVIII ст. з фондів Волинського краєзнавчого музею / [Василевська С. Вигонік А., Єлісеєва Т., Низькохат О.] // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI Міжнародної конференції по волинському іконопису. — Луцьк, 1999.
32. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII—XVIII ст. / Т. Кара-Васильєва. — Львів : Свічадо, 1996. — С. 107.
33. *Сак П.М.* Українська ікона «Христос у точилі» (XVIII ст.) та її нідерландський графічний прототип. Українське мистецтво у Міжнародних зв'язках / П.М. Сак. — К., 1983.
34. *Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. — С. 57.*
35. *Там само. — С. 58—59.*
36. *Козак Н.* Проблемні питання вивчення галицького монументального малярства поствізантійського періоду / Н. Козак // Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури. Додаток — Бюлетень 10. — Львів, 2008. — С. 63.
37. *Адамович О.В.* Стилістика ікон «Недріманне око» на матеріалах колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / О.В. Адамович // Образ Христа в Українській культурі. — К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2003. — С. 130.
38. *Щербаківський Д.* Символіка в українському мистецтві. — С. 71.
39. *Адамович О.В.* Стилістика ікон «Недріманне око»… — С. 132.
40. Там само. — С. 136.
41. *Новицький О.* Символічні образи на ритинах київських стародруків / Новицький О. // Записки НТШ. Т. 141—145. Праці історично-філософічної секції / під редакцією Івана Крип'якевича. — Львів, 1926.
42. *Сидор О.* Святий Василій Великий в українському мистецтві / О.М. Сидор. — Львів : Місіонер, 2008. — С. 16.

Vasyl Syvak

EUCHARISTIC ICONOGRAPHY IN UKRAINIAN SACRAL PAINTINGS XVII—XVIII CENT.

In the article an attention has been paid to formation of eucharistical iconography in the sacral art of Ukraine with tracing its origin and symbolic meaning. Characteristics have been given to symbolous allegorical compositions of XVII and XVIII cc. that demonstrate quite original Ukrainian variant of Eucharist theme spread in various kinds of sacral art.

Key words: symbolization, Eucharist composition, sacral art.

Василий Сивак

ЄВХАРИСТІЙНА ІКОНОГРАФІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ XVII—XVIII ст.

В статье обращено внимание на формирование евхаристической иконографии в сакральном искусстве Украины, прослежены его генезис и символическое значение. Охарактеризовано символико-аллегорические композиции XVII—XVII вв., которые демонстрируют своеобразный украинский вариант темы Евхаристии, которая бытовала в разных видах сакрального искусства.

Ключевые слова: символичность, евхаристические композиции, сакральное искусство.

Петро СКОП

СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ МИСТЕЦЬКОГО СТИЛЮ МАНЬЄРИЗМ В САКРАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ ПОЧ. XVII ст. ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Стаття присвячена проблематиці стильових трансформацій у сакральному малярстві Галичини поч. XVII ст. — часу, що передував епосі бароко. На підставі наукових спостережень над групою пам'яток іконопису робляться авторські узагальнення щодо характерних тенденцій у зміні стильової парадигми малярського письма. Стверджується, що наявність конкретного кола ікон, близьких за трактуванням пластичної форми, можна вважати ознакою наявності «львівської школи малярства» відповідного історичного періоду. Спеціальна увага приділена творам Ф. Сеньковича, М. Петрахновича-Мораховського. Наводяться можливі аналогії ключових творів малярства цього часу.

Ключові слова: маньєризм, мистецький стиль, сакральний живопис, іконопис, трансформація зображення, портретне малярство, іконографічні сцени, маньєристичні елементи.

© П. СКОП, 2011

З кінця XVI ст. та протягом XVII ст. посилюються тісні торгівельно-економічні контакти між Україною та країнами Західної Європи, що стало вагомим чинником у розвитку суспільства та, безперечно, основною причиною появи великої кількості західноєвропейських мистецьких пам'яток на території Західної України. В той час італійські зодчі будують костели, завозяться картини, ікони, друковані видання із західної Європи. Багато художників, архітекторів мають змогу навчатися у видатних мистецьких школах Європи. Повертаючись в Україну, ці митці не тільки переосмислюють, а й по іншому створюють нове українське мистецтво. Ймовірно, саме в час панування стилю маньєризм відбувалися чи не найбільші зміни в українському мистецтві. Ще одним фактором, що сприяло розвитку мистецтва в цей час — це зміцнення фінансового стану української еліти, яка активно фінансувала українську церкву, школи та друкарні. Збільшувалась потреба в архітекторах, друкарях та митцях.

Свій початок маньєристичне мистецтво, створене на українських землях, бере від італійських митців та митців, які навчались у Італії, а вже згодом поступово починають проникати риси північноєвропейського маньєризму.

Прояви нової стильової епохи в різних видах мистецтва відбувались різночасово. Перші стильові елементи маньєризму почали з'являтись в графіці, а дещо пізніше в архітектурі та скульптурних композиціях, а вже потім і живописі та іконописі та тривали аж до кін. XVII ст. [1].

Консервативні традиції сакрального живопису не одразу приймали маньєристичні ідеї. Але вже у розписах, створених на поч. XVII ст., починають використовувати маньєристичні елементи, що проявляється в пишних картушах, які були навколо релігійних сцен, та зображеннях святих, а дещо пізніше у декорі, використаному на орнаментальному тлі та одязі.

Особливо цікаво простежується зображення маньєристичної архітектури, яка доволі чітко та витончено зображалась в іконописі.

Українські іконописці відтворювали у зображеннях архітектурних стафажів переважно ту архітектуру, яка їх оточувала. Тому й на іконах бачимо не тільки зображення до сих пір збереженої архітектури, а й неіснуючої або перебудованої.

В іконописі першої пол. XVII ст. активно розпочинається застосовуватись багатоплановість. Хоча

багатоплановість в іконописі була давно, проте в той час вона починає набувати інших рис.

Невеликі постаті персонажів на другому та третьому плані скрашують велику кількість багатофігурних композицій — це і чоловік, що відкрив вікно, люди які споглядають з балкона, або за сценою «Стрітення» чи «Благовіщення» на іконах іконостасу церкви св. Параскеви П'ятниці у Львові.

Особливої уваги слід приділити трансформації одягу персонажів, зображених на іконах. У XVII ст. все частіше використання класичної одежі — хітона, гіматію, мафорію замінює світський одяг, в якому були одягнені сучасники художника. Подібні застосування одягу в іконописі були присутні постійно, але як і багатоплановість саме в час існування маньєризму набула ще більшого втілення. Саме по одежі бачимо використання моди, яка прийшла із західної та північної Європи.

Ще однією із рис, притаманних українському маньєризму, є доволі вільне трактування композицій. Нові композиції набувають не тільки світського характеру, до прикладу можна навести Страсті Христові із Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (НМЛ) поч. XVII ст., а й зміна світлотіньової градації. Якщо в іконописі XVI ст. не було певної точки освітлення в композиції ікони, то в іконописі часу маньєризму бачимо дещо інший підхід.

В іконах трансформується не тільки архітектурний стафаж, а й з'являється доволі своєрідне зображення природного пейзажу, як правило на багатьох жанрових сценах. Там, де ще іконописці в XVI ст. використовували позолочене або посріблене тло-світ, за часів маньєризму буде заповнене архітектурним стафажем, пейзажем. Такий відхід від площинності ікони та декоративності бачимо на непоодиноких прикладах. Саме в час маньєризму українську ікону почали зближувати із західноєвропейськими картинами. Чим ближче до кін. XVII ст., то художники дозволяли собі все більше вольностей, як в трактуванні тілесних партій, так й у вирішені цілих композицій.

Ідеологічна програма маньєризму перш за все базувалась на вільнодумстві та на ідеях ідеалізації побаченого — його удосконалення та перебільшення. Таким чином, розвиток мистецтва української ікони докорінно змінюється.

Одним з перших художників, який підбив підсумки іконопису XVI ст. та створив нову концепцію українського мистецтва, був Федір Сенькович.

Про його найраніший підписний твір — ікона «Богородиця з похвалою» 1599 р. с. Ріпнів — можна згадати словами В. Вуйцика: «Саме ця ікона стала еталоном чи відправною точкою для атрибуції інших творів малярства львівського кола, чи львівської школи малярства, яка, поза всяким сумнівом, існувала. І нарешті ця ікона внесла корективи на погляди українського малярства др. пол. XVI ст. — пер. пол. XVII ст., маючи конкретну дату виконання, вона показала, що перехід до нових форм живопису, тобто формування в ньому «нового стилю», який виник із злиття двох культур — візантійської іконографічної схеми з європейським моделюванням форми — тобто у др. пол. XVI ст.» [2].

Слід також сказати, що на цей час тільки в іконописі Ф. Сеньковича з'являються нові форми, а інші тогочасні митці ще активно працюють у традиціях XVI ст., тому вважаємо, що саме від Ф. Сеньковича беруть початок традиції європейського маньєризму в українському іконописі.

Реалістичне малярство ликів та їх ідеалізація, впровадження нових пластичних засобів (світлотінь, об'єм) і нові живописні матеріали — олійна фарба, покладена на жовтковий підмальовок, сприяє ускладненню психологічного образу.

Ріпнівська Богородиця та час її створення дає право говорити, що Ф. Сенькович, очевидно, навчався в прозахідній школі живопису, можливо у Львові, а, можливо, в одному із європейських міст. Відповідно популярний на той час у центральній Європі, а особливо в Польщі, маньєризм не міг не відбитись на творчості Ф. Сеньковича. Можна також сказати, що Ф. Сенькович, окрім малярства для церков, мав замовлення і для костелів, тобто для католицької церкви, яка на той час вимагала, щоб ікони були мальовані по чеських, німецьких та італійських зразках.

Безсумнівно, в Ріпнівській іконі відчутний вплив портретного малярства, в якому на зламі XVI—XVII ст. присутня певна двоїстість — декоративно-площинне з загальною умовною застиглістю трактування постаті і реальним виразом обличчя [3], що могло свідчити про добре знання портретного малярства Сеньковичем.

Наступною великою роботою Ф. Сеньковича є іконостас для церкви Успіння Богородиці у Львові. А саме в цей час Львівське братство, яке було при Успенській церкві, неабияк розвинулось, та було доволі впливовим. Тому й братство, провівши велику кількість добудов в ансамбль церкви, а саме вежу Корнякта та каплицю трьох святителів, могло собі дозволити іконостас за доволі значну на той час суму у поважаного художника Федора Сеньковича, який він закінчив до освяти храму в 1629 р.

Але невдовзі пожежа в храмі пошкодила іконостас, і тому братство замовляє в учня Ф. Сеньковича Миколи Петрахновича-Мораховського поновити іконостас. Петрахнович працював над іконостасом аж до 1638 р. і закінчив його вже після смерті свого вчителя.

За твердженнями мистецтвознавців іконостас Успенської церкви в неповному стані був проданий в кін. XVIII ст. до с. Грибовичі Львівської обл., де він знаходиться й понині. Двоє одвірків царських врат цього іконостасу зараз у власності НМЛ ім. А. Шептицького. На даний час в церкві Успіння знаходяться тільки Страсний цикл з іконостасу, але й то на бокових стінах.

Великого поступу в українському малярстві бачимо саме на зображеннях святителів Івана Златоустого та Василія Великого. Ці постаті трактовані доволі схематично, а одяг їх вже реалістичний. Сама композиція є симетричною, що можливо ще є відгомоном іконопису XVI ст. Найбільшу увагу автор приділяє ликам святих. Саме лики є основним акцентом композиції ікон — це виважені обличчя, з яскраво вираженими характерними рисами. Гра світла й тіней на тілесних партіях та анатомічна правильність ще раз доводить про доволі професійну школу Ф. Сеньковича.

Страсний цикл цього ж іконостасу викликав цікавість у мистецтвознавців ще у XIX ст. Стильові та формальні ознаки, а також техніка виконання цих ікон вносили певну загадковість, а іноді вводили в оману дослідників, які шукали авторства навіть у західних майстрів. Тому й не дивно, що І. Шараневич з приводу археологічно-бібліографічної виставки Ставропігійського інституту у 1888 р. зараховує Страсті до старої голландської школи.

Страсті складаються із двадцяти сцен: три з яких, очевидно, були мальовані Ф. Сеньковичем, чотирнадцять — М. Петрахновичем-Мораховським, а три вже доповнені в кін. XVIII ст. [4], що могло свідчити про добре знання портретного малярства Ф. Сеньковичем.

Ті сцени, які малював Ф. Сенькович, мають ще старі традиції — один змістовий центр, акцент на головній фігурі, та більш формально виконаний архітектурний стафаж. В сценах, мальованих М. Петрахновичем, видно багато новаторських прийомів, притаманних маньєризму — він поглиблює композицію застосуванням контрастних смислових центрів, тобто на іконі відбувається декілька незалежних подій. Зникає акцент на головній фігурі. Таке вирішення бачимо як в картинах Тінторетто, так і в творчості художників північного маньєризму.

Саме в багатьох сценах, мальованих М. Петрахновичем, зокрема: «Поцілунок Юди», «Зняття з хреста» — передано динамізм і драматичну напруженість. Колорит ікон барвистий, насичений. Обладунки воїнів, які присутні у більшості сцен, декоровані золотим асистом. Важливе місце в декількох іконах Страстей займає пейзаж, де нарівні використані традиційні лещатка, які є відгомоном більш старших іконографічних сцен, художник вводить цілком реальні пейзажні мотиви з натуралістичною передачею трави, дерев, листя.

Цікавою є також сцена «Пилат умиває руки»: тут на фоні міського пейзажу на троні, декорованому маньєристичними елементами, сидить Пилат. Його фігура зображена в профіль, а внизу біля його ніг стоять євреї, протягуючи руки, просять засудити Ісуса. Всі постаті зображені півмісяцем, за спинами яких стоїть солдат, фігура, яка непропорційно вища до фігур євреїв. Таке розташування персонажів та їх пропорції додає ще більшого динамізму та драматизму композиції.

Багато маньєристичних елементів — покручених S-подібних форм, бачимо на обладунках воїнів, декорі архітектури. Між тим, доволі динамічний є рух багатьох постатей, лики та лиця в релігійних персонажах сповнені характерного перебільшення. Лики святих більш ідеалізовані ніжністю, красою, а лиця воїнів та первосвящеників з грубими деформованими обличчями. Художник, таким чином, хотів показати глядачеві негативних та позитивних персонажів. Подібні перебільшення доволі часто викорис-

товували у європейському маньєризмі, а започатковані вони ще в італійському.

Коли говорити про стиль Страстей, то тут явно відчувається вплив західноєвропейської гравюри епохи маньєризму. В багатьох композиціях можна знайти відгомін багатьох графічних взірців з лицьових біблій Піскатора, Герарда де Йоде, що цілком закономірно для художників другої пол. XVII ст.

Перенесення зі стін в іконостас пасійних сцен можна пояснити тим, що 1629 р. київський Собор благословив чин «пасій», які відправлялись під час Великого посту. Тому й в Успенському іконостасі був, а П'ятницькому іконостасі до сих пір є Страсний цикл [5].

Слід згадати дещо ранішу ікону «Страсті Христові» 1620 р. невідомого художника з с. Раделичі. Ця ікона намальована невідомим художником, який за своєю манерою відрізняється від Ф. Сеньковича та М. Петрахновича. В цих Страстях хоч іще зберігаються архаїчні традиції, проте видно велику зміну, порівнюючи із малярством XVI ст. Відчуваються також певні готичні прояви, особливо у зображеннях воїнів, бо, як відомо, маньєризм мав у собі певні готизовані засади.

Дані композиції сповнені динамізму постатей: рух фігур — це манірні жести, подеколи певна застиглість, подеколи вони немов у повітрі. Змінюється психологічний образ персонажів: постать Іуди, на відміну від ікон XV ст., де Іуда був зображений карикатурно-гротесково, — тут він молодий юнак із привабливими рисами обличчя та фігури, що свідчило про дещо змінений погляд на зображення негативних осіб. У сцені «Вручення Іуді тридцять срібників» він стоїть збоку і в беземоційному жесті бере гроші. Ця сцена позбавлена центристської композиції [6].

Великого значення автор надає костюмам — Пилат та його радники одягнені як правителі, вельможі. Художник зобразив Кайяфу у турецькій одежі із чалмою на голові. Саме над постаттю Кайяфи зображено портал будинку, де фронтон має маньєристичне завершення із двома S-подібними формами. Торгаші, які рахують гроші для Іуди, мають одяг тогочасних купців — євреїв. Таким чином, автор ікони ілюструє одяг, який був популярним тоді різних прошарків населення та націй як на теренах Галичини, так і поза її межами.

Порівнюючи Страсті Христові з Успенського собору з іконою зі с. Раделичі, можна помітити суттєву різницю: перший твір більш сповнений реалістичного мистецтва, а другий формального. Проте побудова композицій та вирішення постатей там і там сповненні маньєристичного мистецтва.

Пізніше малярство XVII ст. буде розвиватись саме в двох напрямках більш архаїзоване та готизоване — як Страсті зі с. Раделич, та більш реалістичніше, як творчість Ф. Сеньковича та М. Петрахновича. Ймовірно, на це впливав різний спосіб традицій шкіл.

Вернувшись до Успенського іконостасу, перш за все хтілося згадати ікону «Різдво Богородиці». Ця ікона намальована на прямокутній дошці. Дія відбувається в інтер'єрі. Композиція ікони умовно по діагоналі ділиться на дві частини. У лівій верхній частині зображена на ложі Анна, біля неї дві служниці. Праворуч від ложі сидить на кріслі Яким. А в нижньому лівому куті струнка постать служниці, яка в руках тримає таріль.

У нижній лівій частині служниці омивають Богородицю. Права служниця зображена з рушником, а ліва розгойдує дитяче ліжко. У верхній правій частині зображена ще одна служниця, яка виходить з дверей. Автор цієї композиції знав вправно перспективу — він діагональність композиції підкреслює плиткою, яка зображена в шахматному порядку. Ложе Богородиці та крісло Якима теж розташовані паралельно осі. Щоб доповнити діагональність розподілу композиції, художник використовує положення рук персонажів та динаміку одежі — накидки в служниць, складки їхнього одягу. Звисаючі накидки служниць художник зображає динамічно, ніби вони від вітру утворюють С-подібні форми. Майже усі деталі композиції художник прив'язав до діагональної осі: перспективне скорочення художник підкреслює внизу високою служницею, а завершує на останньому плані маленькою фігурою служниці. Говорячи про побудову композиції, слід сказати, що автор був не тільки добре ознайомлений із західними зразками, а й знав перспективу, що ще раз наштовхує на думку про його навчання одній із європейських шкіл живопису, у якій навчився і перспективи, і законів композиції, та, перш за все, професійного виконання як тілесних партій, так і

трактування одежі. Особливої уваги заслуговує трактування ликів — вони витончені, ніжні, з доволі сильно ідеалізованими формами, немовби художник хоче показати ідеальне обличчя, що було притаманне саме маньєризму.

Особливо цікаво на цій іконі зображена служниця у правому нижньому куті. Вона тримає в руках розгорнуте простирадло, а обличчя в фасовому положені, її погляд спрямований на глядача, вона немов зупинилась, щоб поглянути на художника. Ще одна служниця, яка укладає колиску, є більш скромною, сором'язливішою, вона погляд відвертає додолу. Поява цих певних манірних рис, звичайно, була породжена актуальністю тогочасного європейського мистецтва.

Малярство цієї ікони можна провести багато паралелей із живописом польських художників — маньєристів, таких як Герман Ган, Лукаш Пренбіус.

Багато дослідників вважають автором цієї роботи Ф. Сеньковича, що є не тільки документально, а й за стилістикою малярства цілком оправдано.

Слід згадати ще одну ікону — «Різдво Богородиці» (НМЛ), яка походить з П'ятницької церкви у Львові. Вона малювалась для неіснуючої львівської церкви Різдва Богородиці.

В цій іконі дія відбувається в інтер'єрі, а композиція кардинально відрізняється. За словами В. Свєнціцької, композиція цієї ікони побудована за поширеною в XVII ст. схемою, яка перебуває в деякому зв'язку із мініатюрною гравюрою на цю ж тему в Молитослові, виданому 1547 р. сербом Віценцом Вуковичем у Венеції. Мініатюрні, дереворитні ілюстрації цього видання, могли схилити й українських граверів і живописців до більш реалістичної інтерпретації стародавніх іконографічних сюжетів, зокрема сцени «Народження Марії» [7].

Відгомін стилю маньєризм бачимо на цій іконі в положеннях постатей фігур: Яким правою рукою тримає книгу, а на ліву обперся головою, споглядаючи сумним поглядом на новонароджену дочку. На останньому плані видно двох служниць, одна з них у вишуканому одязі споглядає на іншу, яка в більш скромнішій одежі. Ще одна манірна постать — це служниця, яка тримає в руках рушник. Вона злегка нахилила голову до новонародженої. Риси її обличчя, як і інших служниць, як і в попередній іконі, — ніжні ідеалізовані. Анна на другому плані лежить на розкішному, декорованому маньєристичними елементами, ложі.

Порівнюючи обидві картини, бачимо, що обидва художники користувались різними першовзорами — друга ікона більше створена під світську картину й позбавлена динаміки композиції, як на першій.

Проаналізувавши ці дві ікони, можна сказати, що львівські художники переживали певну еволюцію, і створювали відмінні від інших як композиції, так і спосіб малярства, що показує неабиякий розвиток оригінальності та неповторності кожного художника того часу.

Розглядаючи іконостас Успенської церкви, можна помітити, що він мальований двома майстрами. Старшому належать ікони нижніх рядів — намісний із додатковими сценічними зображеннями, а молодшому — верхня частина з празниками апостолами та пророками [8].

Багато ікон цього іконостасу, які за іконографічно-малярською схемою, ймовірно, є одними із найстарших, є еталоном малярства цілого XVII ст.

Намісні ікони «Богородиця Одигітрія» та «Христос Пантократор» виконані по усталеній іконографічній схемі, проте застосування нових технологій, нових живописних прийомів робить їх тип доволі самобутньо новими на першій пол. XVII ст.

«Богородиця Одигітрія» — це півфігурне зображення Богородиці, яка на лівій руці тримає Ісуса, а правою вказує на нього. Мафорій Богородиці складного темно-червоного кольору із яскраво червоними світлами складок. Христос одягнений у білий хітон, підперезаний червоним поясом, та в темно-вохристий гіматій із золотими асистами. Технологія асистів використовувалась ще здавна, проте в XVII ст. її будуть використовувати й надалі. Найбільш привертають лики як Богородиці, так і Ісуса. Лик Богородиці — це витончене доволі значно ідеалізоване обличчя молодої жінки, з великими очима, подовгуватим носом та делікатно промальованими червоними губами. Півтінь від скули до шиї має ніжну світлотіньову градацію. Шия в Богородиці ледь видовжена, що додає їй ще більшої привабливості. Погляд її звернений на глядача, вказуючи на Ісуса, правою вона немов запрошує увірувати в нього. Лик Христа, як і в Богородиці, доволі сильно ідеалізований — це лице молодого хлопчика, намальоване доволі ніж-

но та витончено. Він, як і Богородиця, злегка усміхнений. Слід згадати, що подібну ідеалізацію лиць бачимо на картині італійського маньєристичного художника Парміджаніно «Мадонна з довгою шиєю» (1534—1540) та на полотнах голландських художників кін. XVI — поч. XVII ст.

З часом неодноразово художники цей тип тілесних виконання будуть використовувати. Як приклад хоча б можна назвати ікони «Богородиця Одигітрія», 1642 (НМЛ) з Рогатина, та «Богородиця-Одигітрія» пер. пол. XVII ст. з церкви св. Миколая м. Львова, які, ймовірно, належать цьому ж майстрові або його колу.

Цікавими також в плані як іконографії, так і в мистецькому, — багатофігурні сцени невеликого розміру на цьому іконостасі. Зокрема, ліворуч та праворуч ікони «Різдво Богородиці» зображені в овалах. На клеймі «Звернення ангела до Якима» на передньому плані зображено на коліні Якима, який звернув погляд на небо, де ангел, тримаючи хустину, повідомляє про те, що Анна буде мати дитину. На другому плані зображено овечок, які пасуться, а на третьому — двох лежачих пастухів, які дивуються від побаченого. Уся дія відбувається на фоні пейзажу, який намальований реалістично, в темній гамі. Ймовірно, художник, зображуючи темний фон, хотів підкреслити фігуру Якима, а ангел зображений на золотому фоні. Поява багатоплановості у пейзажах також підкреслює неабияку ерудицію в мистецтві. А на композиції «Поклін пастухів», автор взагалі відмовляється від золотого фону, він зображає небо синім кольором. Цікавою з іконографічної точки зору є композиція празничка. В правій частині зображено вертеп, в якому Богородиця та ясла з Ісусом. По центру Йосип, який запрошує пастухів, а ліворуч від Йосипа, які зображенні в доволі динамічному русі, вони йдуть поклонитись. За пастухами розпочинається пейзаж, де є зелена гора та панорама міста на останньому плані. На тлі гори відбувається ще інша дійова композиція — ангел сповіщає пастухам про прихід народження Спасителя. Пастухи в закляклому стані лежать на фоні гори, а на фоні синього неба в червоних тонах ангел. Подібне трактування цієї дії чи не вперше виконано в яскравих тонах, співвідношення яких ще раз вказує на готичні відгуки в час маньєризму.

Ймовірно, останньою великою роботою Федора Сеньковича (помер в 1631 р.) був саме Успенський іконостас.

Створивши цей іконостас та його мистецьку програму, Сенькович вносить великі зміни в розвиток українського іконопису та мистецтва взагалі — новаторські вільні композиції, подеколи відкриті кольори, спосіб виконання тілесних партій та одежі, по іншому використання як архітектурного стафажу, так і пейзажу.

Саме Ф. Сенькович ввів традицію європейського стилю маньєризм у багатьох його проявах. Він, повністю не відкинувши іконографічні схеми, створює нове та актуальне на той час мистецтво.

1. *Скоп П.* Традиції європейського стилю маньєризм у живописі Йова Кондзелевича на прикладі іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста із Скиту Манявського : зб. наук. текстів Львівського філіалу ННДРЦ України. Бюлетень 7. — Львів, 2006. — С. 107—109.
2. *Вуйцик В.* Доля ікони «Похвала Богородиці» з Ріпнева / Вуйцик В. // Родовід. Українська ікона. — К., 1994. — № 8. — С. 26—29 .
3. *Овсійчук В.* Українське мистецтво др. пол. XVI — пер. пол. XVII ст. / Володимир Овсійчук. — К., 1985. — С. 128.
4. *Вуйцик В.* До питання про авторство ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові : зб. наук. текстів Львівського філіалу НДРЦ України. Бюлетень 4. — Львів, 2001. — С. 107—109.
5. *Міляєва Л.С.* Українська ікона XI—XVIII ст. / Людмила Міляєва. — К., 2006.
6. *Овсійчук В.* Українське мистецтво… — С. 128.
7. *Свінціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / В. Свінціцька. — К., 1966. — С. 37.
8. Там само. — С. 28.

Petro Skop

ON FORMATION OF TRADITIONS OF MANNERIST ART STYLING IN THE SACRAL PAINTING OF WESTERN UKRAINE AT THE EARLY XVII c.

The article deals with a set of problems as for stylistic transformations evident in the sacral art of Galicia at the early XVII c., i.e. period that had preceded to epoch of Baroque. On a basis of observational research-works in a group of artifacts of icon-painting the author has suggested his generalized conclusions concerning some characteristic tendencies in alteration of stylistic paradigm of painting manner. He also states that the presence of certain number of icons treating their plastic forms in a quite close way may be considered as manifestation of Lviv school of painting in a correspondent historical period. Special attention

has been paid to creations by F. Senkovych and M. Petrakhnovych-Morakhovsky. Possible analogies of key-works in then-a-day painting have been mentioned.

Keywords: mannerism, artistic style, sacral painting, icon painting, transformation of image, portrait painting, iconographical scenes, mannerist elements

Петро Скоп

СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЖИВОПИСНОЙ СТИЛИСТИКИ МАНЬЕРИЗМА В САКРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ НАЧ. XVII в.

В статье рассматривается проблематика стилистических трансформаций в сакральной живописи Галиции нач. XVII в. — времени, предшествующем эпохе барокко. На основании научных изысканий в группе произведений иконописи выдвигаются авторские обобщения относительно характерных тенденций в смене стилистической парадигмы живописного письма. Утверждается, что наличие конкретного круга икон, близких в трактовке пластической формы, можно считать признаком «львовской школы живописи» соответствующего исторического периода. Особое внимание уделено произведениям Ф. Сеньковича и М. Петрахновича-Мораховского. Указываются возможные аналогии основоположным произведениям живописи данного времени.

Ключевые слова: маньеризм, художественный стиль, сакральная живопись, иконопись, трансформация изображения, портретная живопись, иконографические сцены, маньеристские элементы.

Олена БАКОВИЧ

ХУДОЖНІ ТА ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОКОКО У ІКОНОПИСІ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛ. XVIII ст.

У статті розглядаються основні тенденції у розвитку іконопису Галичини другої пол. XVIII ст. особлива увага приділяється виявленню рис, художніх та іконографічних особливостей тих творів, які виявляють природу домінуючого на той час рококо. Показано національну специфіку українського іконописання та західноєвропейські впливи, що проявляли себе у зміні побудови композиції, в колориті, трактуванні фігур і певній зміні у трактуванні образу в творах іконопису.

Ключові слова: Галичина, ікона, іконопис, іконографія, композиція, колорит, рокайль, рококо, стиль.

© О. БАКОВИЧ, 2011

У другій половині XVIII ст. іконопис західних земель невіддільний у своєму розвитку від ікономалювання в центральних наддніпрянських і східних землях України. Стильові зміни від ренесансу до бароко та рококо в західних землях відбувалися з такою ж послідовністю, поступовістю, як і на сході України. Згадуючи подібні переміни в минулому, можемо констатувати надзвичайно цікаву «унітарність» процесу стильотворення в різних землях України впродовж доволі тривалого часу, — не зважаючи на дуже відмінні умови в розділених між чужими державами землях України. Адже ж і перехід од візантинізму до ренесансу й від ренесансу до бароко скрізь проходив фактично в один час, з однаковими результатами, хоч і з низкою місцевих особливостей, наприклад, щодо сили й інтенсивності впливу на процес стильотворення мистецтва Заходу — з одного боку, і народного мистецтва даної місцевості — з іншого.

Стиль рококо виник і сформувався на поч. XVIII ст. у Франції. На теренах України він поширився у др. пол. XVIII ст. Виявляється цей стиль у характерних йому овальних формах, декорі на основі «золотого» елемента — рокайля. Рокайль — це С-подібної форми елемент, на основі якого будуються більшість орнаментів. Стиль рококо — це своєрідне протиставлення пишному рослинному бароко. За своїм змістом рококо є ніби продовженням стилю маньєризму (кін. XVI — поч. XVII ст.). Характерною для стилю рококо є асиметричність, зміна рослинного орнаменту рокайлевим, використання в оздобленні інтер'єрів і екстер'єрів ромбовидної решітки, іноді з квітками на перехрестях. «Цьому стилю характерна алегоричність та звернення до фантастичної міфології» [1]. Також рококо притаманна С-подібна вигнутість постатей, різкі заломи складок одягу у скульптурі, а також асиметричність у композиціях і компонування в овалі у малярстві.

Чітко визначити межі впливу рококо на іконопис ми не можемо, бо є ряд пам'яток, які вже мають певні риси цього стилю, але ще не повністю відповідають йому, є перехідними, на межі між бароко і рококо або рококо і класицизмом. У др. пол. XVIII ст. загальний стильовий напрям (рококо) поєднується з індивідуальними прийомами майстрів. Манера малярства стає одним із важливих факторів творення образу не тільки у церковному малярстві, іконі, а й у світському мистецтві. Творчість цілком розкута, до канонів виявляють швидше теоретичну повагу, ніж керуються ними в конкретних справах. І в той же час

найголовніші засади ікономалювання, теологія ікони, її п'ять основних функцій (зв'язок із образами Святого Письма, з історією Вселенської Церкви, з молитвою, з відправою Божественної Літургії та зв'язок із мистецтвом храму) зберігаються в силі, ретельно враховуються під час облаштування іконостасів.

Деякі ікони, особливо Богородичні, мають багато спільного з образами в католицьких костьолах. Зображення постаті Богородиці не є строго класичним, постать вільно тримає Дитя Ісуса. Голова у Богоматері покрита, але ми бачимо з під покривала волосся, чого раніше не зустрічалось на такого типу іконах. Ісус може бути одягнений лише у світлу сорочку або майже роздягнений, лише в накидці, на давніших українських іконах Ісус переважно зображався у хітоні й гіматії. Через те, що збільшується натуралістичність у трактуванні зображення, можемо побачити, що Богоматір зображають дуже юною, з приємним, спокійним виразом обличчя. Навіть побудови композицій перегукуються із західноєвропейськими зразками. Характерним і надалі залишається розкішне вбрання з витончено-ювелірним змалюванням прикрас і складок.

Знаючи західне мистецтво, майстри використовували у трактуванні образу Богоматері чимало рис Мадонни, але у своїй основі це все одно залишалась українська ікона. Ікони стають у своєму трактуванні близькими до стилю романтизму. І це вельми характерно для українського мистецтва кін. XVIII ст., в якому стильова ситуація виявляється неоднозначною, більш «розмитою», ніж у будь-який із попередніх етапів.

«Іконопис XVIII ст. помітно локалізується й подрібнюється на окремі напрямки розвитку, жанри й види. Чіткішою стає грань між творчістю професійних, напівпрофесійних і народних майстрів. Дистанційоване від спонтанних і різких перемін, середовище народних майстрів практикувало архетипічні й консервативні форми образотворення» [2].

Рисами, які вперше з'являються в іконописі та є характерними для рококо, — це трактування драперій. Тіло може ще трактуватися, як у бароко, — повновиді обличчя, але одяг уже складається з ламаних ліній, трактується різкіше. Трактування тіла у стилі рококо є натуралістичним, контури — риси обличчя підпорядковані С-подібно вигнутим лініям, чітко виражені вилиці, волосся трактується подібно як полум'я на рокайлях. Стирається чітка

Ікона Благовіщення, бічний вівтар з ц. св. Онуфрія, смт. Підгірці. Фото автора

межа між зображенням чоловічого і жіночого обличчя. Чоловічі постаті стають більш витонченими. Сама фігура в русі, вигнута, викручена, ніби її рух іде по спіралі. Силует фігури виражає її емоційність, часто розірваний і досить різкий порівняно з бароко. Це чітко бачимо по вигинах пальців рук: вони тонкі, складно вигнуті і напружені. Часто можемо спостерігати розвивання драперій — ламані площини, різко заломані кути, контрастні асисти. Характерним є і використання асистів. Зникає пишна оздоба одягу квітами. Тепер це невеликий акуратний рокайлевий орнамент по краях одягу.

Не лише фігури, а й пейзаж, його трактування у рококо дещо змінюється. Дерева, кущі не будуть такими пишними і замкнутими по силуету як у бароко, а експресивними, розірваними по силуету, стовбури — покручені. Колорит спокійний, використовуються пастельні тони, такі як голубий, рожевий (ікона «Зустріч Марії та Єлизавети» з іконостасу церкви в Сулимівці) [3]. Збільшується площа тла, яку займають пейзажі, відповідно зменшується кількість позолоченого тла.

Тло ікон часто буває різьбленим і складається із закомпонованих в орнамент рокайлів, а літери, підписи чи монограми компонуються у асиметричних картушах. У багатьох випадках на іконах можемо

Ікона Стрітення Господнє. Лука Долинський. Ікона з каплиці семінарійної церкви св. Духа у Львові 1784—1787 рр. ЛНМ у Львові (за реп.: Janocha Ks. Michal Ukrainskie, Bialoruskie skony swiatecsne we dawney rzeczpospolitej / Problem kanony. — Warszawa : Neriton, 2001. — Іл. 112).

бачити архітектуру — автентичні тогочасові рококові пам'ятки.

Побудова композицій може бути асиметричною, проте завжди збалансованою. Форма ікон підпорядковується змінами форм у іконостасах і вівтарях, а саме є фігурною, верхній край складається з трьох дуг, вигнутих у протилежні боки.

Змістово рококові ікони побудовані складніше, більш закручений сюжет, не настільки прямолінійні, як у бароко.

Загалом же у рококо бачимо відлуння стилю маньєризму, так як у класицизмі — бароко і ренесансу.

Однією з особливостей рококового стилю в іконах західних земель України можемо вважати те, що галицькі, закарпатські, волинські, підляські, буковинські майстри більше дотримувалися місцевих традицій, ніж їхні східноукраїнські колеги. На Галичині й Волині збереглося в іконах рококо більше ренесансних рис. Тут ми не знайдемо явищ, аналогічних тим, що виявилися в значно пишніших рококових іконах з іконостасів Чернігівщини й Полтавщини.

Мистецтво ікони в Галичині прагнуло в цей період до роззосередження шкіл малярства, до більшого професіоналізму й росту майстерності іконного малярства. Львів і надалі лишається важливим центром ікономалярства, але вже не домінує над усім краєм, як раніше, — бо виникають нові осередки, створені не на суворій, дисциплінарно-організаційній цеховій основі.

Іконне малярство західних земель України рококової доби втрачає одну з усталених середньовічних рис — анонімність і з сер. XVII ст. майстри починають вже підписувати свої твори, цим воно теж подібне до іконного малярства наддніпрянських та східних земель України, де особу майстра можна впізнати якщо не за підписом на іконі (це все ще рідкість), то за манерою виконання, яка стає в кожного виразно індивідуальною, або, принаймні, за належністю до того чи іншого осередку, до певної школи.

Тепер ми можемо скласти уявлення як про діяльність окремих майстрів, так і цілих художніх осередків, хоча багато творів все одно залишаються анонімними. Але вже досить чітко у XVIII ст. проявляються індивідуальні манери письма, а імена малярів ікон зафіксовані також у різних церковних і світських документах.

У XVIII ст. широко поширеним є малярство народних іконописців. «Суть народного іконописного малярства полягала в спрощенні теми, в нехитрій, розповідній формі, далекій від теологічних тонкощів, в простоті та щирості художнього вислову. При цьому змінювалася сама манера зображення, трактування архітектурних та пейзажних мотивів, а, головне, самих іконографічних типів. Силуети та пропорції фігур, риси обличчя спрощуються та схематизуються» [4].

В іконі часто мірилом духовності є містичність, незбагненність, прийняття деяких істин не доказами, а вірою. Українська ментальність, духовно-естетична природа нашого народу завжди прагнула усунути між небесним і земним життям посередність і наблизити святе до очей і сердець простого народу.

Особливості іконографії українського іконопису залежать від загального розвитку живопису в Україні і змінюються відповідно до духовних потреб і історичних змін у суспільстві, його світогляду і побуту. У др. пол. XVIII ст. поступово з'являються елементи нової іконографії, міцнішають реалістичні риси і виразно визначаються впливи тодішнього мистецького стилю рококо, «викристалізовуються алегорично-символічний, і історичний та пейзажний жанри» [5]. Еволюція іконопису і використання «нових» іконо-

графічних сюжетів тісно пов'язані і спричинені структурними змінами у процесі розвитку іконостасу, адже більшість ікон малювались для іконостасів. «Саме з іконостасним живописом пов'язана творчість найвідоміших українських майстрів цього часу» [6].

«Розвиток професійного іконопису був тісно пов'язаний з еволюцією художніх стилів, що змушувало майстрів звертатись до актуальної іконографії та нових засобів вираження. У XVIII ст. організація церковного життя в Галичині підлягала юрисдикції Ватикану. До греко-католицького обряду запроваджуються деякі зміни, запозичені з римо-католицької обрядовості. У церквах з'являються пристінні вівтарі, феретрони, об'ємна скульптурна пластика, розписи, декор у стилі бароко і рококо. Наприкінці XVIII ст. активізується творчість напівпрофесійних майстрів, які переважно працювали на провінції у невеликих містечках і селах. Запозичені ними теми та сюжети професійного малярства адаптувалися до смаків простонародного середовища, в якому вони жили. Популярністю користувалися символіко-алегоричні сюжети «Ессе Номо», «Христос Лоза Виноградна», чудеса святих і багатофігурні композиції циклу дороги Христа на Голгофу [7].

Цілий ряд тем у др. пол. XVIII ст. в українському іконописі трактується по-новому, в плані алегоричносимволічного їх розв'язання. «Дедалі частіше зустрічаються такі символічні композиції, як «Христос у виноградному точилі», «Христос з виноградною лозою», «Христос у чаші», «Недрімане око», «Пелікан», що мали розкривати християнський догмат Євхаристії, викупну жертву Христа» [8]. Збільшується увага до старозавітніх тем, розвивається іконографія ангельських сил. Приділяється більша увага до сцен житія окремих святих.

Поширення таких тем в іконописі було пов'язане з розвитком схоластичного богослов'я в Україні, полеміки з католицизмом, у яких ці питання займали важливе місце. «Не останню роль відіграло також захоплення на той час у літературі алегоричним та символічним засобами вислову. За допомогою алегорій і символів висловлювали філософські, моральні та релігійні ідеї. Більшість таких зображень мали певні зв'язки з образами, популярними в народі. І хоч здебільшого їхні сюжети прийшли в Україну із Заходу, тут вони стали набагато простішими, звільнилися від другорядних деталей, подробиць, текстів. Заслуговує на увагу саме це вміння художників втілити в просту й дохідливу художню форму складні та абстрактні поняття, вкласти в них певні емоції, наблизити їх до народного сприйняття» [9].

У др. пол. XVIII ст. під намісним рядом, у цоколі, вміщували зображення євангельських подій, які святкуються в неділі Тріоді цвітної: «Увірування апостола Фоми», «Мироносиці біля гробу», «Оздоровлення розслабленого», «Христос і самарянка», «Оздоровлення сліпонародженного, «Христос перед Петром Олександрійським». Цікавим є те, що у цокольному ряді Успенської церкви у Львові зображено композиції «празників», а не сцени зі Святого Письма, які зазвичай там зображали. Зліва — це сцена «Введення в храм Богородиці» і «Успіння Богородиці», а справа — сцена «Преображення» і «Богоявлення». Одже, зліва ми маємо зображення у цокольному ряді Богородичних свят, а справа — Христових.

Трактування іконографічних сцен тільки в побутовому плані і виключення її величності, містичності подій є неправильним, адже ікона — це не картина. Можуть змінюватися композиції, кількість поста-

Фрагмент ікони Великомучениці Варвари, XVIII ст. Київщина, полотно, олія, позолота, 89 x 62 (за реп.: Жолтовський П.М. Український живопис XVII—XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1978. — С. 103)

Ікона Різдво Богородиці, 2 пол. XVIII ст., с. Снятин, Західна Україна (за реп.: Українська ікона 13—18 ст. з приватних колекцій. — Родовід: 2003. — Іл. 208)

тей, їхній одяг, частково і жести, все ж ікона акцентує увагу на тому, що події, які зображаються, є поворотом історії глобального характеру, виконується Божий план з усіма його подробицями й глибоко втаємниченим змістом ніби буденних подій.

Завдяки західній та українській гравюрі іконописці вчилися правильно будувати простір, вирішувати різні композиційні й іконографічні проблеми. Майстри ікон чудово розуміли принципову різницю між зображенням у книжці (мініатюрою, гравюрою, рисунком), що є лише ілюстрацією тексту, що має дати наочний, візуальний образ прочитаного, та іконою, яка має надзвичайні молитовні, літургійні функції і тільки частково — ілюстративні. Використовується елегантна манера письма, напружений драматичний настрій, динамічність, широка перспективна побудова. Використання гравюрних або малюнкових оригіналів стає звичним у др. пол. XVIII ст., але не знижує мистецької цінності цих робіт, а окремі композиції виконуються без зразків. Свою роль відіграла гравюра в такому важливому етапі української ікони, як запровадження європейської, й, зокрема, української зовнішності святих замість східної, що була прийнята у Візантії. Але гравюра ніколи не могла підказати майстрові ікон, як треба зорганізувати колорит образу з незмінною символікою кольору, як вигравірувати орнаментами й позолотити тло й зіставити його з живописом, як вималювати риси святого. Унікальність ікони, матеріалів і засобів, якими вона твориться, унеможливлює будь-які прямі запозичення із суміжних мистецтв і жанрів. Від гравюри чи рисунка брався тільки мотив — композиція чи зображення якихось предметів, а все решта — авторський замисел.

Іконопис завжди розвивався у контексті всього образотворчого мистецтва. Всі види мистецтва взаємодіють між собою, впливаючи одне на одного. «Портрет розвивався у щільній взаємодії з іконописом, бо ті самі малярі працювали в обох жанрах. Як і раніше портрети виставляли у церквах поряд з іконами, що дедалі менше відрізнялися від портрета. Перевага портрета над іконописом визначалася тим, що сама специфіка цього виду мистецтва вимагала безперервного вивчення живої натури» [10].

В українському мистецтві цього періоду особливого поширення набувають алегоричні композиції. «Алегорично-символічний засіб художнього вислову має поширення не лише в іконописі. Він існував і в нецерковному живописі, розповсюдженому в побуті нижчого і вищого духівництва у вигляді різних алегорично-моралістичних зображень, якими прикрашали стіни, двері та віконниці» [11].

Багатофігурні ікони є вже за своєю суттю не іконами, а картинами на релігійні теми. У період рококо стираються чіткі межі між побутовим, релігійним живописом і іконописом. З іконописом пов'язане зародження українського історико-батального живопису. «Іконописці, ілюструючи церковні легенди, створювали часом композиції, які можна віднести до своєрідного історичного жанру» [12].

Становлення нових форм українського живопису творилося як взаємодія реалістичного бачення світу і декоративно-умовна форма художнього виразу. Це стало основою формування своєрідного стилю українського живопису, його оригінального творчого процесу.

На тлі загальноєвропейського мистецтва українські митці внесли і свій оригінальний вклад у всіх видах і жанрах з властивими різним стилям особливостями: для ренесансу — величною урочистістю, рівновагою й гармонією; для бароко — динамікою складних композицій, контрастною грою світлотіні, пишністю архі-

тектурно-орнаментальних оздоб; для рококо — алегоричністю, символікою, експресією образів.

У др. пол. XVIII ст. від мистецтва вимагалося творення нових образів, можливо не настільки витончених, але більш дохідливих і зрозумілих народові. Художники прагнули вільного перетлумачення канонічних сюжетів, унаочнення їх, надавали своїм картинам національної форми. Персонажі образотворчого мистецтва діставали більшу індивідуальну виразність і змальовувались в реальному оточенні.

Всеосяжність європейського мистецтва тих часів зовсім не означала, що самобутність національних культур розчинилася у світових художніх стилях. Своїми великими надбаннями воно зобов'язане саме внеску кожного народу. Нові знахідки давали митцям можливість висловлювати високі й прогресивні ідеї — звеличувати батьківщину, національну гордість, підносити етичну й моральну самоцінність людської особистості. Ці ідеї були близькі й зрозумілі народу, що і зумовило розповсюдження в різних країнах нових мистецьких стилів.

1. *Guillaume Janneau*. Encyklopedia Sztuki Dekoracyjnej / Guillaume Janneau. — Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1978. — S. 138.
2 *Мельник В*. Сакральне мистецтво Галичини XV—XX ст. в експозиції Івано-Франківського художнього музею / Мельник В. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. — С. 216—217.
3. *Жолтовський П.М*. Український живопис XVII—VIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — С. 263.
4. *Жолтовський П.М*. Станковий живопис / П.М. Жолтовський // Історія українського мистецтва : в 6-ти т. — Т. 3. Мистецтво другої половини XVII—XVIII ст. — К. : Жовтень, 1968. — С. 226.
5. Там само. — С. 193.
6. Там само.
7. *Мельник В*. Сакральне мистецтво Галичини XV—XX ст… — С. 216—217.
8. Там само. — С. 215.
9. Там само.
10. *Білецький П*. Портрет / Білецький П. // Історія українського мистецтва : в 6-ти т. — Т. 3. Мистецтво другої половини XVII—XVIII ст. — К. : Жовтень, 1968. — С. 242.
11. *Жолтовський П.М*. Станковий живопис. — С. 215.
12. Там само. — С. 218.

Olena Bakovych

ON ARTISTIC AND ICONOGRAPHICAL PECULIARITIES OF ROCOCO STYLING IN ICON PAINTING OF GALICIA AT THE SECOND HALF XVIII c.

In the article are considered some main tendencies in development of icon painting of Galicia at the second half XVIII c. Special attention has been paid to features and certain artistic as well as iconographical peculiarities of those creations that make apparent nature of dominating then Rococo style. National specificity of Ukrainian icon artistry has been displayed as good as Western influences manifested by changes in building of composition, in range of colours, in treating of figures and distinct alteration at elaboration of image in creations of icon painting.

Keywords: Galicia, icon, icon painting, iconography, composition, colouring, rocaille, Rococo, style.

Елена Бакович

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОКОКО В ГАЛИЦКОЙ ИКОНОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛ. XVIII в.

В статье рассматриваются основные тенденции развития иконописи Галичины второй пол. XVIII ст. Особенное внимание уделяется выявлению черт, художественных и иконографических особенностей тех произведений, которые выявляют природу доминирующего в это время рококо. Показано национальную специфику украинской иконописи и западноевропейские влияния, которые проявлялись в смене настроения композиции, в колорите, трактовке фигур и некоторой смене в трактовке образа в произведениях иконописи.

Ключевые слова: Галичина, икона, иконопись, иконография, композиция, колорит, рокайль, рококо, стиль.

Наталія ЯНІШЕВСЬКА

ГЕОМЕТРИЗМ ЯК МЕТА ТА МЕТОД ФОРМОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ПОЛЬСЬКОМУ АВАНГАРДІ: АНАЛІЗ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА МИСТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ О. БОГОМАЗОВА ТА Л. ХВІСТЕКА

У статті розглядається теорія та практика авангарду польського й українського, зокрема шлях геометризації форм (геометризму), спільних для таких напрямків авангарду, як кубофутуризм, формізм, супрематизм, конструктивізм, що були в мистецтві цих країн у 1910—1930 рр. Увагу зосереджено на творчості двох художників: Олександра Богомазова та Леона Хвістека, одних із найяскравіших представників українського та польського авангарду відповідно.

Ключові слова: авангард, кубізм, футуризм, кубофутуризм, формізм, стрефізм, форма, геометризм.

© Н. ЯНІШЕВСЬКА, 2011

Авангард як мистецький феномен — складний та суперечливий щодо розуміння його ідейного та формального втілення — залишається відкритим для досліджень та аналізу. Особливістю авангарду є існування у двох вимірах — візуальному та риторичному, адже митці XX ст. окрім практики мистецтва нерідко створюють власні філософські та світоглядні концепції, естетичні теорії, висувають футуристичні прогнози, часто ілюструючи їх у власній творчості.

Мистецтво українського та польського авангарду має чимало спільних рис, які цікаво зіставити, порівняти та проаналізувати. Олександр Богомазов та Леон Хвістек є яскравими постатями авангардного мистецтва, творчість яких (теоретична і практична) має спільні та відмінні риси. Щораз більше літератури, присвяченої дослідженню авангардних явищ у мистецтві поч. XX ст., як у польському, так і українському авангарді. Проте є актуальною потреба дослідження спільних рис, взаємовпливів, оцінки, порівняння та аналізу мистецтва обох країн.

Дослідження авангардизму в мистецтві XX ст. почалося, по суті, разом з його виникненням. Багато хто з фундаторів художнього авангарду були одночасно його теоретиками.

Для характеристики польського авангарду та зокрема творчості Л. Хвістека цінними для нашого дослідження є праці таких авторів як K. Estreicher, T. Dobrowolski, T. Kostyrko, J. Pollakówna, I. Jakimowicz, A. Turowski, J. Szczepinska, M. Czapska-Michalik.

Серед дослідників феномену українського авангарду виокремимо наступні імена: Д. Горбачов, Е. Димшиць, Л. Гуренко, О. Лагутенко, О. Нога.

Проблематика співвідношення українського та польського авангарду досі не має висвітлення у науковій літературі.

Мета статті — розкрити суть творчого методу митців авангарду О. Богомазова та Л. Хвістека, зокрема спосіб геометризації форм, організації руху живописних елементів у картині. Одночасно поставлено за мету проаналізувати теоретичний доробок обох митців, зокрема трактат «Живопис та елементи» О. Богомазова та «Багатоманітність реальності» («Wielość rzeczywistości») Л. Хвістека.

Ми не ставимо перед собою завдання зробити оцінку творчості двох митців, визначити, хто був кращим-слабшим як митець чи теоретик. Обидві постаті є цікавими для аналізу їх теоретичного та мистецького доробку. Очевидно і зрозуміло, що Л. Хвіс-

Леон Хвістек (1884—1944). Автопортрет. 1933

Олександр Богомазов (1880—1930). Автопортрет. 1911

тек як доктор філософії є сильнішим з теоретичного боку, а О. Богомазов як митець-новатор отримав визнання світового масштабу.

Вибір саме цих художників зроблено з огляду на їх історично вагому роль у польському та українському авангарді. Крім того, уважний глядач помітить чимало спільного у їх живопису та рисунках. Спробуємо проаналізувати творчі методи обох художників, виходячи з їх теоретичних розробок, та зосередити свою увагу саме на їх відношенні до геометризації форм, динаміки, руху живописних елементів на полотні.

Отож, як і коли з'явилися феномени українського та польського авангарду.

Місцем-джерелом усякої мистецької новизни був, звичайно, Париж. Українські художники дізнавалися про усі новинки від колеги Олександри Екстер, яка регулярно їздила до Парижу, де завела знайомство з Пікассо, Аполлінером, Марінетті, Софіччі. У журналі «Искусство» виходить її стаття «Про кубізм» (1912), а вже з 1913 р. бачимо картини В. Семенка та О. Богомазова у кубофутуристичному дусі.

Серед польських художників привабливість нового мистецтва — кубізму — найперше пізнав Титус Чижевський, неодноразові перебування якого в Парижі не тільки справили вплив на його творчість, але і на увесь польський авангард.

Збігнєв Пронашко (до речі, родом з Поділля і вихованець Київського худінституту) був у Мюнхені, Флоренції, Відні, Парижі. Не дивно, що по поверненні з-за кордону його починають хвилювати проблеми форми у тісному зв'язку з кольором, урівноважені композиції, висока дисципліна і упорядкування картини [1]. По його слідах іде брат Анджей, і вони обоє експериментують зі створенням декорацій у кубістичному дусі.

Що ж до хронологічних меж, то початок українського авангарду — 1910 р. (перші виставки авангардистів (Салон Іздебського), поява першої абстрактної картини (В. Кандінський)), 1913—1914 рр. (групи «Кверо», «Кільце») і до 1934 р. (впровадження ідеології соцреалізму).

Польський авангард зароджується у 1912—1917 рр. (народження формізму) і до 1927 р. (остання виставка фактично неіснуючої групи формістів), та конструктивізм 1921—1934 рр.

Історію польського авангарду відкриває формізм — течія, що зародилася на базі виставок «незалежних» (1911, 1912, 1913), групи, що спочатку виступила під лозунгом експресіонізму, а згодом (1917) назвали себе «формісти» [2].

Нові течії у європейському мистецтві пропонували широкі можливості, які не могли укластися в єдиностильовий рух. У живописі Стшемінського, Бер-

Л. Хвістек. Жіночий акт. Бл. 1919

О. Богомазов. Жіночий портрет. 1914

Л. Хвістек. Фехтування. Бл.1919

леві, Рафаловського, Блондера, Стажевського бачимо пошуки коду живопису в умовних, як у математиці, точках і лініях площини, що «символізують» відношення в просторі, часі і над просторі [3]. Т. Добровольський, аналізуючи формізм, пише наступне: «Мистецтво формізму не було у якісному розумінні мистецьким відкриттям. Опиралося істотно на кубізм та у такій же мірі на італійський футуризм, у зв'язку з чим можна його окреслити поняттям «кубофутуризму», добре відомого в Росії» [4].

Формізмом живився синтетизм, який прийшов йому на зміну. У певному сенсі, формізм підготував грунт і для польського конструктивізму [5]. Одним із піонерів польського конструктивізму, одним із засновників та основних теоретиків «Блоку кубістів, супрематистів та конструктивістів» (1924) став Мечислав Щука, який сміливо експериментував у різних напрямках і для його творчості характерна геометрична деформація форм [6].

Загалом для живопису формістів характерне поєднання фігуративності і абстракції, ритмічний баланс нестійких еклектичних структур, геометричні модифікації простору і площин, обмежена гама кольорів, локалізація інтенсивних кольорових плям і відсутність світло-тіні. Форма мала домінувати на змістом, а спосіб схопити дійсність мав бути украй релятивним.

Об'єднання формістів було відкритим цехом новаторів, що сприяв включенню національного мистецтва в орбіту загальноєвропейської естетичної проблематики. Епітет «формістичний», утративши конкретику, став означенням акцій художнього авангарду (подібно як «формалізм» у радянському просторі втратив значення естетичної позиції і ототожнювався з «буржуазною ідеологією», а «формалістичне» клеймо на картині ставало її «путівкою» у «Спецфонд»).

Леон Хвістек — теоретик групи — визначав терміном «формізм» також новаторів, кубістів, футуристів і експресіоністів, так як усі вони використовують нестійкість границь предметів, що виступають у реальності уяви і завдяки цьому отримують глибокий художній ефект без банальності та відсу-

О. Богомазов. Вірменка. 1916

Л. Хвістек. Лодзь. Бл.1919

вання на дальший план змісту, яким платили ціну за високі досягнення художники примітиву, реалізму та імпресіонізму [7].

«Розвиток мистецтва неможливий без теорії» — неодноразово підкреслював Хвістек. І не дивно, що серед поляків так багато теоретиків нового мистецтва, зокрема Інгарден, Татаркевич, Особський, а також митців теоретиків: Чижевський, Пронашки, Вінклер, Віткевич, Хвістек.

Проте зміна естетичних принципів та мистецьких стереотипів — не те, що передусім цікавило авангардистів. Основною метою «передового мистецтва» була культурна перебудова світу на нових моральних началах, і роль митця у суспільстві мала буди чи не вирішальною (адже футуризм великою мірою живився ідеями надлюдини Ніцше). «...Переважання художника над глядачем змушує Художню Особистість порушувати існуючі традиції, вступати з ними у боротьбу, встановлювати нові відношення і, таким чином, збагачувати Мистецтво» [8].

Футуристи одними з перших поставили питання про активну участь мистецтва в революційному перетворенні життя, про виведення творчості за межі мистецтва в життя. Творцями нового суспільства могли б стати художники, композитори та архітектори. Так описує роль митця О. Богомазов: «Мистецтво вийшло з стадії пізнання зовнішнього виду об'єкту, переходить до синтезу даних аналізу, а суспільство, у значній більшості, ще не пройшло й вказаної стадії пізнання. Явище цілком зрозуміле, бо дійсний артист буде завжди вище натовпу, бо він завжди буде провідником, провісником нових відкриттів» [9].

Революційність футуризму в Росії та Україні була не настільки гострою, як в Італії, наприклад. У живописі він цікавився більше пошуками образотворення, а точніше формотворенням, аніж ідейними змінами у мистецтві.

Український авангард представлений рядом напрямків, такими як футуризм, кубізм, кубофутуризм, абстракціонізм, супрематизм, конструктивізм, бойчукізм.

Супрематизм Казимира Малевичем — це шлях «чистого пізнання». Формотворення зосередилося на геометризації, простих формах та локальних кольорах, за якими приховані міфологічні таємниці та глибинна онтологія. І власне Малевич — приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль дороги до очищення душі і вознесення до правдивого буття [10].

Геометризм як основний принцип формотворення мав місце у творчості видатного митця Олександра Архипенка, який у Парижі стає першим скульптором кубізму [11].

Авангард як явище культури охопив усі сфери творчої активності митців, тому варто кількома словами згадати про театральні новації. Власне театр — особливий феномен авангарду, що синтезував у собі

О. Богомазов. Аркуш з альбому. Бл.1910

творчі експерименти режисерів, музикантів та художників. «Театр — синтез усіх мистецтв», — стверджує О. Богомазов [12]. На Україні художнє оформлення здійснювали переважно представники течії конструктивізму В. Меллер, А. Петрицький, Хвостов, та найперше слід згадати ім'я О. Екстер.

Серед представників польського авангарду інтерес до театрального мистецтва бачимо у Збігнєва та Анджея Пронашків (останній навіть співпрацював із театром у Львові), Шимона Сиркуса та Яна Гриньковського (уродженця Львова).

Взагалі, у мистецтві початку століття панувала активна дискусія щодо мети та суті мистецтва між такими течіями як кубізм, футуризм та експресіонізм, що виникли практично в один час, але у різних країнах отримали не однаковий розвиток. Так, наприклад, експресіонізм був поширений у Німеччині та німецькомовних країнах, а футуризм — в Італії та тодішній Росії.

Кубізм концентрував увагу на геометризації речей, показі різних точок зору, користувався майже ахроматичними кольорами. Можна сказати, що зміст відігравав другорядну роль щодо форми. Футуризм же навпаки — початки напрямку мали глибоко політичний та ідеологічний зміст, втім така революційність потребувала формально-технічної основи напрямку, що приводить до все більших запозичень із кубізму та експресіонізму.

Загалом, до характерних рис футуризму можемо віднести наступні: деформація, багатоплановість, косі лінії, гострі кути, динамізм, чиста гама кольорів. Подібно до футуристів, і експресіоністи опиралися на антиестетизм, деформацію як принцип художнього зображення, свідоме руйнування норм, поєднання різнопланових художніх елементів, користуваня випадковими, різносмисловими асоціаціями, різнообразними варіантами колажу [13].

Авангардисти шукають відповіді на питання мистецтва сучасного та майбутнього, яке, очевидно, повинне відмовитися від реалізму, який, як говорить О. Богомазов, є передачею вражень мовою літератури, а «новий художник» повинен розповідати мовою Живописного Мистецтва. Сенс мистецтва не у копіюванні: «Мистецтво повинно мати свої науки, які спираються на дані з наук практичних, та з цих даних вивести свої висновки та положення, точно пов'язані з природою та потребою Мистецтва» [14].

Питання «чистого живопису», «чистої динаміки», «чистої форми» тощо, тобто абсолютне заперечення зображень реального світу, щораз частіше стають центральними у теорії мистецтва. Як кубізм, так і футуризм через широке використання геометричних форм та простоти зображення предметів наближалися

Л. Хвістек

до безпредметності та були вступом до абстрактного мистецтва, домінантного у XX ст.

Мистецтво, що базується на уявній реальності, може переламати домінування змісту. Саме таким був футуризм — напрям, що акцентує на формах. Так теоретик формізму, захоплений футуризмом, і визначає естетику нового напрямку: «Форма була і є суттю усякого мистецтва, — стверджував Хвістек, — на противагу натуралізму, формізм користується розширеною концепцією образу реального світу» [15].

Мистецтво не залежить від реальності, а творить, конструює нові системи реальності і випроваджує їх у культуру. «Реальність не має своєї власної окресленої форми — скажу більше, реальності як чогось окресленого, даного a priori не має», — говорить Хвістек [16].

Леон Хвістек — доктор філософії, теоретик мистецтва та художник, на творчість якого у значній мірі вплинула логіка та математика, наукові погляди Рассела, Пуанкаре, Гілберта, Фехнера. «Багатоманітність реальності у мистецтві» — трактат Хвістека, в якому викладено найбільше естетичних позицій митця. Спочатку теорія багатоманітності реальності мала служити для впорядкування основних правил філософування і наукового мислення, а згодом вона стала естетичним критерієм у боротьбі з дилетантством у новому мистецтві, адже була ключем до відкриття широких можливостей формотворення та «певної свободи творчості»[1].

Автор формулює три засади сучасного живопису, які він називає «естетичними канонами»:

1. Твір мистецтва має бути цілісним у собі.

2. Елементи композиції повинні бути розкладені згідно з певними законами (ритмічність композиції).

3. Форма має бути з певної однієї реальності [17].

Хвістек виділив чотири типи реальності: популярну, фізичну, чуттєвих вражень та уяви (фантазій). Відповідно до цих реальностей мистецтво поділяється на фази-види: примітивне мистецтво, реалізм у мистецтві, імпресіонізм, футуризм.

О. Богомазов. Спогади про Кавказ. 1916

Хвістек серед джерел творчості вказує на початковий несвідомий імпульс, а далі, через зоровий аналіз та теоретичне знання художник повністю віддається роботі художньої фантазії [18]. Цікаво також, як говорить про творчість Богомазов: «Творчість у мистецтві взагалі засновується на почутті (відчуванні) та даних розуму, причому роль останнього допоміжна, а не вирішальна» [19]. Художника він називає «свідомим та чутливим резонатором сприймаємих відчуттів, що свідомо переводить їх у простір Картинної Площини» [20].

Хвістек також дефініює основні поняття змісту і форми у мистецтві. Критерій форми, згідно Хвістека, становить необхідний і найважливіший критерій оцінки твору мистецтва і є нерозривно пов'язаним із критерієм змісту. Під поняттям змісту розуміє закладення у творі елементів реальності. Форма становить зв'язок декількох елементів: композиції, колориту, техніки. Проте формотворення без змісту містить у собі небезпеку перетворити картину у простий орнамент[2]. Поняття форми є надзвичайно багатим, а формальні критерії, що застосовані до твору без сумніву є більш сталими, аніж критерії змісту, так як останні залежать від типу реальності [21]. Таким чином можемо сказа-

[1] Власне, Вітольд Каліновський вказує на запозичення самого поняття «багатоманітності реальності» з теорії логічних типів Рассела / Див. Kalinowski Witold. Od logistyki do teorii kultury. Wielość rzeczywistości Leona Chwostka / Witold Kalinowski // Studia z Dziejów Estetyki Polskiej. 1918—1939. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. — S. 224.

[2] Такої ж думки дотримується В. Кандінський, як бачимо з його розмірковувань про абстрактне мистецтво у книзі «Concerning the Spiritual in Art», tr. M.T.H. Sadler. — New York : Dover, 1977. — P. 51.

Л. Хвістек. Леда

ти, що окрім філософії багатоманітності реальності Хвістек є автором теорії єдності стилю у мистецтві (перша публікація у 1918), а згодом — теорії «зональності», в основі якої лежить думка про те, що нові концепції простору витікають з розвитку неевклідової геометрії.

Під зональними полотнами розумілося наступне: «Частина полотна обмежена у такий спосіб, що дві будь-які (довільні) її точки можна з'єднати, не виходячи за її межі… Кожна форма і кожен з основних кольорів (білий, чорний, і частина кольорів райдуги може посідати лише одну зону (стрефу). Крім того, є окремі зони: для дрібних форм, для грубих форм, для світла (світлі кольори), для тіні (темні кольори), врешті маємо окремі впалі та випуклі зони» [22].

У стилі стрефізму малював жіночі акти, портрети та урбаністичні мотиви. Він був захоплений міською цивілізацією, динамічним характером урбаністичної архітектури, оспіваної футуризмом. Явище міста зафіксував у картинах «Місто», «Лодзь» (1919 р.), «Місто фабричне» (1920 р.). Художник відмовляється від перспективи та створює новий простір. Нова людина мала жити у новому місті і для цього, згідно Хвістека, потрібно урізноманітнювати форми архітектури, відкинути прямолінійність, якою перенасичене наше життя, та шукати криволінійних форм [23].

Картини Хвістека, наприклад, «Учта», «Мотилі», «Жіночий портрет», вказують на типове для його малярства роздрібнення на ряд округлих, овальних чи багатокутних фрагментів в ритмічному укладі, підпорядкованих певній єдиній основі, наприклад, напрямку, з вбудованими у цю складанку предметними мотивами. Стрефічні полотна Хвістека часто шокують гамою насичених кольорів з перевагою червоного та золотого («Учта», 1933, «Венера», 1928). Форми настільки різноманітні, що часто бачимо поєднання рівно протилежних елементів: статики і динаміки, округлих і гострих форм, холодних і гарячих кольорів, навіть різних стилів письма.

Серед польських митців авангарду якраз у роботах Хвістека найбільш помітною є близькість із італійськими футуристами. Наприклад, його славетна картина «Фехтування» (1919 р.) сповнена динамізму: мерехтливі кадри, що фіксують моменти руху. Округлі та трикутні геометричні форми, що якнайкраще покликані передати рух та напрям, переповнюють картину. На полотні відбувається не просто поєдинок зі шпагами — це поєдинок форм, що наступають одна на одну, втручаються та заважають одна одній. Складається враження, що дві людські фігури виконують у цій боротьбі лише опосередковану роль: головний поєдинок відбувається на куди вищому рівні. С. Кшиштофович-Козаковська навіть порівнює такий спосіб реєстрації стадій руху у Хвістека з картинами Боччоні, Каррі, чи Северіні [24].

Картини «Мотилі» та «Жіночий акт» (1919 р.) сповнені параболічних геометричних форм. Жіноче тіло сильно геометризоване, колористика контрастна. В композиції відчувається вплив кубізму (геометризація форм), футуризму (округлі форми створюють ефект обертання, руху), експресіонізму (контраст доповнюючих кольорів).

Геометризм — поняття, що загалом визначає властиве авангарду спрямування до чіткості, композиційної жосткості, лінійності і оперуванню геометричними фігурами на полотні чи у тривимірних об'єктах [25].

Геометрія має безпосереднє відношення до виникнення кубістичної форми, а також є основою усвідомлення просторових відношень: у співвідношенні із поняттями швидкості, руху, світла простір отримує інші умови існування. Власне, простір і його властивості часто є об'єктом вивчення у картинах та скульптурі авангарду. Геометричність об'ємів, площин, прямих і кривих являє собою вихід із предмету у предметне поле.

Причини геометризації форм у мистецтві наводять різні. Твердження, що художники не відтворю-

ють реальність, а створюють свою, укладаючи геометричні форми, вже стало класичним.

Також часто виводять джерело геометричного мистецтва з бажання сучасної людини повернутися до чогось абсолютного і незмінного. Психолог мистецтва В. Воррінгер вважав, що геометричні форми — це бажання пізнати феноменальний світ, який відчували давні люди особливо сильно [26].

Та зацікавленість геометрією не завжди має ескапістичну мотивацію. Багато науковців вважають, що геометрія — не спосіб втечі від реальності, а можливість ще краще її пізнати та опанувати нею, адже світ геометрично упорядкований і математичний. Геометрія відповідає нашій глибокій потребі порядку, нас приваблює чітка композиція та правильні пропорції [27]. Зокрема, Ле Корбюзє вважав, що геометричні форми — це щось специфічно людське, і таке, що може вважатися загальнолюдським, а природа є недосконалою та важкозрозумілою.

Для практики авангарду геометризація форм — настільки органічний мистецький прийом, що часто доходить до абсолютизації геометричних форм (чого варта лише ікона «Чорний квадрат»!). О. Родченко з 1915 р. складав композиції виключно з геометричних форм. Подібна практика спостерігається і у польському мистецтві, зокрема наведемо приклад композицій Г. Стажевського, викладених лише з квадратів однакових розмірів, нахилених у різні сторони. Творчість настільки спрощується, що іноді прирівнюється до механічної праці робітника.

О. Богомазов. Боярка. Став. 1914

Л. Хвістек. Місто. Бл.1919

У контексті описаних тенденцій знаходиться творчість Богомазова. Трактат «Живопис та елементи» — це дослідження логіки художнього сприйняття та психології виникнення художнього образу, який, за свідченням Е. Димшиця «випередив теоретичні досягнення «супрематизму К. Малевича і «Крапки та лінії на площині» В. Кандінського...» [28]. У трактаті Богомазов поділяє мистецтво на три стадії і такий поділ є близьким до виділення чотирьох реальностей у Хвістека. Отож, історичний розвиток Картини та естетичного хвилювання, яке власне є виразником багатства картини, він виокремлює у наступні групи:

1. Повне несвідоме підкорення об'єкту — наближення до співпадіння з об'єктом — мистецтво примітивів.

2. Свідоме підкорення об'єкту — співпадіння з об'єктом — реалістичне мистецтво.

3. Свідоме розходження з об'єктом — Нове Мистецтво [29].

Для кожного виду мистецтва Богомазов виводить основні показники («елементи»), що визначають його існування: «Розвиток кожного мистецтва ґрунтується на розвитку його Первісного елемента, тобто на розвитку маси: звука, слова, матерії і т. д. Цей елемент, розвиваючись далі, створює Форму і наповнює її Змістом. Це положення загальне для всіх Мистецтв» [30].

О. Богомазов. Трамвай. Львівська вулиця в Києві. 1914

Мистецтво живопису ґрунтується на наступних положеннях:

1. На елементах (лінія, форма, колір (зміст), середовище (картинна площина).

2. На їх ритмічному зв'язку [31].

У трактаті він часто звертається до геометрії картини, характеризує поняття лінії, форми, площини та простору. Створення того чи іншого настрою на картині пов'язане з використанням певних геометричних елементів, нахилу ліній, ритму, інтервалу тощо.

Що ж до форм та ліній, то тут він закликає позбутися геометричного уявлення щодо цих понять. Геометрія Богомазова, що стосується форм, ритміки та інтервалу, більш ніж інтуїтивна: «Я передчуваю цілком слушне запитання читача: яким же чином знайти цей таємничий дільник? Звичайно ж, не аршином та циркулем. Він визначається різницею відчуттів: якщо ви забажаєте визначити відношення ліній білої стіни до прилягаючої до неї огорожі, ви повинні розібрати у своєму відчутті усі якості даних ліній, — і визнає, — ...тут усе залежить від особистого смаку та чутливості художника» [32].

Квадрат, на думку Богомазова, — «сума усіх знаків Мистецтва Живопису» — найкраща форма для картинної площини, адже як замкнута форма містить рівномірність напруги сторін [33]. Подібно говорить про інші геометричні форми та аналізує їх психологічний вплив. Та поняття форми не ототожнюється з геометричними фігурами: «Рух лінії у просторі площини народжує Форму» [34]. Характеризуючи поняття форми, Богомазов зазначає, що не варто розуміти її лише як лінійну замкнуту форму, адже зміст форми — це матеріал (маса). Та найголовніше у формотворенні — це рух, адже саме він є джерелом утворення лінії (напрямку), форми, маси, динамізму кольорів, інтервалів та загальної ритміки картини. Богомазов наголошував, що світ постійно перебуває в безупинному русі, він мінливий і непередбачуваний. І саме так його варто сприймати.

Для вираження цього руху на картині він користується гострими кутами та крутими вигинами форм, контрастними поєднаннями кольорів та різкими акцентами. Феномен сучасного міста — це апофеоз динамізму, мінливості. І саме про це робота «Трамвай» (1914 р.). Так, трамвай рухається, але як пояснити динамізм усього довкола: будинків, людей, навіть неба? Динамізм середовища має тотальний характер, адже, по відношенню до трамваю, рухається усе довкола. Цікаво описує це явище мистецтвознавець Д. Горбачов: «Будь-який предмет, явище, подія, за Богомазовим, мають свою динамічну напругу, свою кількість і якість руху, свою неповторність, і він добирав з них найактивніші, найхарактерніші й найдійовіші риси. Лаконізм його малюнків — дивоглядний: виразність фігури, скажімо, перехожого досягається часом двома-трьома рухами ліній — як ієрогліф у китайській каліграфії... На його малюнках сперечаються, перегукуються і творять дружний ритм саме кутасті й овальні силуети. Пасивні місця художник вилучає, залишаючи пробіли, інтервал, «білий звук» [35].

Революційний характер XX ст. вимагає шаленого темпу життя, нових і нових змін, подібно як на полотнах Богомазова форми борються за першість, нашаровуються і надають широкі можливості для інтерпретації та анімації картини. У серії «Спогади про Кавказ» (1916 р.) бачимо гру гео-

метричних форм: трапеції вибудовують кристалічні конструкції гір, на які насуваються овали-хмари, і все це ніби супроводжується музикою, яку творить ритм кольорових площин.

Геометрія та динамізм у нерозривній єдності панують на полотнах Богомазова. Чи то портрети, чи пейзажі — вони отримують активне життя серед композиції з геометричних форм. Подібно як і у картинах Хвістека — саме цим вони схожі, художники як «резонатори» відчували нові тенденції у мистецтві, новий час та ритм життя.

Отже, можемо констатувати, що український та польський авангардизм розвивався у контексті європейського авангардизму, свідченням чого можуть бути наведені у статті приклади слідування найновішим тенденціям у мистецтві, що складають частину естетики та практичного спадку авангарду.

Таким чином, ми розглянули приклади творчості митців українського та польського авангарду, у творчості яких особливе місце посідало геометричне формотворення: Олександра Богомазова та Леона Хвістека, проаналізували спільні риси у мистецькій практиці та естетичних позиціях.

«Геометрія мала виконувати роль визволительську та реформаторську» — так пише про мистецтво поч. XX ст. Штабінський [36]. Кубізм та інші напрямки, що прагнули порвати з реалістичними зображеннями, знайшли найбільш відповідний шлях геометрії у творчості, адже геометричних фігур немає у природі, а, отже, за їх допомогою можна зображати невидиме, ідеї, щось вище від звичайної реальності, яка нас оточує, щось, що допоможе пізнати нам світ таким, яким він є.

Дослідження здійснено завдяки сприянню Каси Мяновського на базі Інституту історії мистецтв Варшавського університету.

1. *Czapska-Michalik M.* Formiści / Czapska-Michalik M. — Warszawa : Edipresse Polska, 2007. — S. 9.
2. Энциклопедический словарь экспрессионизма / [гл. ред. П.М. Топер]. — Москва : ИМЛИ РАН, 2008. — С. 587.
3. Символ и форма. Польская живопись 1880—1939. — Москва, 2009. — С. 18.
4. *Czapska-Michalik M.* Formiści... — S. 7.
5. *Pollakówna J.* Formiści / J. Pollakówna. — Wrocław, 1972. — 19 s.
6. Символ и форма. Польская живопись 1880—1939... — С. 183.
7. *Pollakówna J.* Formiści... — S. 124.
8. *Богомазов О.* Живопис та Елементи / О. Богомазов; упор., пер. укр. Т. Попова. — К., 1996. — С. 17.
9. Там само. — С. 35—36.
10. *Sztabiński* G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej. — / G. Sztabiński. — Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — S. 23.
11. *Горбачов Д.* Український авангард 1910—1930 років : альбом / [автор передмови Д. Горбачов]. — К., 1996. — С. 4.
12. *Богомазов О.* Живопис та Елементи... — С. 84.
13. Энциклопедический словарь экспрессионизма... — С.595.
14. *Богомазов О.* Живопис та Елементи... — С. 37.
15. *Chwistek L.* Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie / Chwistek L. — Warszawa, 1960. — S. 77.
16. *Chwistek L.* Zagadnienia kultury duchowej w Polsce / Chwistek L. — Warszawa, 1933. — S. 52.
17. *Pollakówna J.* Formiści... — 126 s.
18. *Kalinowsk W.* Od logistyki do teorii kultury. Wielość rzeczywistości Leona Chwostka... — S. 228.
19. *Богомазов О.* Живопис та Елементи... — С. 33.
20. Там само. — С. 79.
21. *Pollakówna J.* Formiści... — 121 s.
22. *Krzysztofowicz-Kozakowska S.* Historia malarstwa polskiego / S.Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot. — Kraków : Kluszczyński, 2000. — S. 341.
23. *Pollakówna J.* Formiści... — 154 s.
24. *Krzysztofowicz-Kozakowska S.* Historia malarstwa polskiego... — S. 340—341.
25. Энциклопедия русского авангарда / Т.В. Котович. — Минск : Экономпресс, 2003. — С. 88.
26. *Sztabiński G.* Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. — Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — S. 11.
27. *Jencks Ch.* Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury / Ch. Jencks ; przel. M.Bieganska. — Warszawa, 1982. — S. 89.
28. *Богомазов О.* Каталог творів / Богомазов О. ; [автор передмови Е. Димшиц]. — К., 1991. — С. 5.
29. *Богомазов О.* Живопис та Елементи... — С. 16—17.
30. Там само. — С. 24.
31. Там само. — С. 40.
32. Там само. — С. 76.
33. Там само. — С. 42.
34. Там само. — С. 56.
35. *Горбачов Д.* Не для грошей народжений, або Логіка краси (Олександр Богомазов) / Горбачов Д. // Хроніка. — 1992. — № 1. — С. 134.
36. *Sztabiński G.* Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej / G. Sztabiński. — Łódź : Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — S. 31.

Natalia Yanishevska

GEOMETRIC STYLING AS AIM AND METHOD OF FORM-CREATING IN UKRAINIAN AND POLISH AVANT-GARDE: AN ANALYTIC STUDY IN O. BOHOMAZOV'S AND L. CHWISTEK'S THEORETIC AND ARTISTIC HERITAGE

The article brings a research-work in theory and practice of Polish and Ukrainian Avant-Garde art with paying special attention to the modes of geometrical elaboration of forms that in 1910—1930 had been common to such trends of Polish and Ukrainian Avant-Garde as cubo-futurism, formalism, suprematism, constructivism. The study is focused upon creations of two artists: Olexandr Bogomazov and Leon Chwistek, brightest representatives of Ukrainian and Polish Avant-garde movements respectively.

Keywords: Avant-Garde, cubism, futurism, cubo-futurism, formalism, surrealism, form, geometric styling.

Наталья Янишевская

ГЕОМЕТРИЗАЦИЯ КАК ЦЕЛЬ И СРЕДСТВО ФОРМОТВОРЧЕСТВА В УКРАИНСКОМ И ПОЛЬСКОМ АВАНГАРДЕ: АНАЛИЗ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ А. БОГОМАЗОВА И Л. ХВИСТЕКА

В статье рассматривается теория и практика авангарда польского и украинского, в частности путь геометризации форм (геометризма), общих для таких направлений авангарда, как кубофутуризм, конструктивизм, которые присутствовали в искусстве этих стран в 1910—1930 гг. Внимание сосредоточено на творчестве двух художников: Александра Богомазова та Леона Хвистека, наиболее ярких представителей украинского и польского авангарда соответственно.

Ключевые слова: авангард, кубизм, футуризм, формизм, стрефизм, форма, геометризм.

Чжан БІЮНЬ

ЖИВОПИС «ХУА-НЯО» В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ XX — ПОЧ. XXI ст.

У статті розглядається сучасний стан розвитку одного з давніх напрямків традиційного китайського живопису, відомого як жанр «квіти і птахи» («хуа-няо»). Аналізуються історично вироблені принципи побудови композиції цього жанру, традиційні прийоми зображення мотиву квітів і птахів. Зміни в художньо-образній структурі відстежуються від середини XIX ст. Звертається увага на впливи сучасного західного мистецтва на специфіку традиційного китайського живопису на зламі XX—XXI ст. Наводяться численні приклади розквіту цього жанру на сучасному етапі.

Ключові слова: «хуа-няо» («квіти-птахи»), традиція, ієрархія живописних жанрів, мотив, прийом живопису.

© Ч. БІЮНЬ, 2011

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (97), 2011

Живопис «хуа-няо» («квіти-птахи») презентує один з головних напрямів традиційного образотворчого мистецтва Китаю. Твори в жанрі «хуа-няо» більше тисячі років найбільш виразно і повно втілюють національні філософсько-естетичні і світоглядні уявлення, що сформувалися під впливом конфуціанства, даосизму і чан-буддизму. Створені у цьому жанрі картини є надбанням художньої культури китайського народу. Будучи свого роду сполучною ланкою сучасності й одного з найтонших проявів середньовічного пантеїзму, пов'язаного з обожнюванням і поетизацією природи, цей жанр базується на міцному фундаменті традицій.

У сучасному Китаї жанру «хуа-няо», як зразку класичних традицій, приділяється велика увага. Створюються спеціальні програми, спрямовані на популяризацію і вивчення традицій цього унікального жанру. Його основи викладають у шкільних гуртках образотворчого, пропагують програми телебачення Китайської Народної Республіки й Тайваня. В художніх навчальних закладах усіх рівнів відкрито відділення, що дають професійну освіту по спеціальності «живопис хуа-няо», створено Асоціацію живопису «хуа-няо», яку очолює провідний майстер цього жанру, професор Національної академії мистецтв у м. Ханджоу Хе Шуй Фа, твори якого влітку 2010 р. експонувались у залах Львівського музею етнографії та художнього промислу Національної Академії наук України, а Хе Шуй Фа було обрано почесним професором Львівської Національної академії мистецтв.

Сама назва жанру розкриває його зміст: художник зображає не стільки пейзаж, скільки обраний фрагмент, ніби пропонуючи глядачеві у цьому мотиві самому побачити й відчути вічну красу і велич природи. За віки свого існування жанр виробив традиційні прийоми зображення квітів і птахів, застосовуючи традиційні матеріали — туш, пензлі, мінеральні фарби, якими виконували живопис на паперовому чи шовковому сувої горизонтального або вертикального формату. Ці предмети у Китаї прийнято називати «чотирма дорогоцінностями кабінету інтелектуала». Традиційні й зображувані мотиви, серед яких найпопулярніші «чотири благородні квітки» — бамбук, орхидея, хризантема, слива мейхуа. У процесі історичного розвитку в жанрі «хуа-няо» сформувалась естетична концепція, де провідна роль належала традиційним уявленням про гармонію у природі. Художники, у якій би манері вони не працювали, бачили своє завдання в тому, щоб втілити «одухотво-

рений ритм живого руху» у природі, її внутрішню сутність, а не зовнішню натуралістичну її подобу. Класичним етапом розвитку жанру вважається X—XVII ст., час, коли живопис «хуа-няо» посідав визначне місце в ієрархії живописних жанрів китайського образотворчого мистецтва.

З середини XIX ст. в історії Китая почався період, який у сучасному китайському мистецтвознавстві отримав назву «модерн» [1]. Він тривав до 1919 р., за часом майже збігаючись з європейським. На характер живопису першої пол. XX ст. мали вплив і політичні розбіжності, і економічна нестабільність, війна з Японією та проголошення у 1949 р. Китайської Народної Республіки, а також контакти китайського живопису з європейською художньою культурою, які з роками ставали все тіснішими.

У живописі сер. XX ст., зокрема, у портреті, побутовому, історичному жанрах з'являється так званий «змішаний стиль», культивований офіційним мистецтвом. Застосовується перспективна побудова композиції, деякі живописці пробують писати на полотні. Але все ж цей період був позначений творчістю живописців, які працювали в дусі традицій, вважаючи це своїм патріотичним обов'язком перед батьківщиною. Показово, що в першу чергу це відноситься до жанру «хуа-няо». Насамперед це стосується творчості Ци Байши, Сюй Бейхуна, Чен Фу Цзи та деяких інших, які продовжили розвивати традиції національної школи, створюючи картини в жанрі «хуа-няо», який офіційна ідеологія визнала шкідливим, бо він не відображав «великих здобутків» народної влади.

У 1966 р. настав період «культурної революції», що тривав до 1976 р., який дуже негативно вплинув на усі галузі художнього життя. У цей час в мистецтві утверджується стиль, що нав'язував художникам механічне, безпристрасне відтворення дійсності, залишаючи без уваги її художнє переосмислення. Заохочується реалістичне мистецтво, трактоване в вузькому значенні цього терміна, тематично замкнуте на ідеологічній тематиці. Момент індивідуального в художній творчості нівелювався, від художника вимагали механічної фіксації реальності.

З кінця 1970-х рр. спостерігається послаблення політичного тиску на мистецтво. Китайський живопис переживає період оновлення, для якого характерний поступовий відхід від типового до індивідуального, як у художній манері, так і в способах реалізації задуму. Саме з цього часу починається сучасна епоха у китайському мистецтві [2].

У ролі генератора нових, прогресивних ідей виступили художники об'єднання під назвою «Ідея 8.5». Головним напрямком їхньої діяльності стало реформування китайського мистецтва, утвердження за митцем права вільного вибору, не залежного від політичного режиму.

Важливим питанням на сучасному етапі постає проблема збереження традицій. На зламі XX—XXI ст. набувають особливої інтенсивності впливи сучасного західного мистецтва. 2004 р. Асоціація діячів мистецтва КНР організувала у Шанхаї загальнокитайський семінар, тему якого було сформульовано як «Тенденції у китайському та світовому образотворчому мистецтві». Його учасники з різних позицій обговорили вплив глобалізаційних процесів на культуру, а також визначили стратегію розвитку китайського сучасного мистецтва в цих умовах. Один з провідних китайських критиків Гао Мінлу, підсумовуючи матеріали конференції, відзначив, що китайське сучасне мистецтво в стані зберегти свою самоідентифікацію, якщо розвиватиметься на основі збереження національної культурної спадщини, традицій і творчого вивчення зарубіжного досвіду, а не сліпого його копіювання [3].

У другій пол. XX ст. ще продовжують працювати художники старшої генерації. У цей же час на мистецькій арені з'являються молоді талановиті живописці, у творчості яких формуються нові тенденції. Мистецтво цього часу неможливо звести до якогось одного знаменника. У живописі співіснують ремінісценції художнього досвіду Заходу порубіжжя XIX—XX ст., реалістичний живопис радянського зразка і, безумовно, традиції національної школи. Власне, жанр «хуа-няо» виступає оберегом цих традицій, хоч і втрачає в цей час свою провідну роль серед інших жанрів китайського живопису. Протягом другої пол. XX ст. інтенсивно розвиваються портретний, побутовий, історичний живопис. Але вже з поч. XXI ст. жанр «хуа-няо» з його радісним світовідчуттям, витонченою естетикою отримує нові стимули для розвитку.

Видатним живописцем, який переважно працював у жанрі «хуа-няо» і продемонстрував у своїх

картинах переваги традиційних методів живопису, був Пань Тяньшоу (1897—1965). Вже ранні його твори засвідчували своєрідність таланту молодого художника. Це проявилось в манері виконання, в роботі пензлем, яка відзначалась енергійністю й впевненістю. Усі свої твори Пань Тяньшоу завершував власноручно виготовленою іменною печаткою, знаки на якій були нагадуванням про безкорисність, відсутність прагнення до влади, про благородство духу і силу розуму і промовляла до глядачів: «Я не гегемон!»

Картини Пань Тяньшоу відзначались великою зображувальною силою. У своїй творчості він розвивав традиції класичного живопису X—XVII ст. У полі уваги Пань Тяньшоу були традиційні образи-символи — сосна, орел, лотос, мэйхуа, що увібрали в себе глибокі змістові шари. Вони варіювались у різноманітних сполученнях, розкриваючи нові образно-змістові аспекти. Ці образи-символи у творах Пань Тяньшоу втілились у зображенні квітучого світу природи в наповненій життям художній формі. Найстійкішими мотивами, що повторювались у його картинах, були образи старої сосни і каміння, наділені символічним значенням. Сосна була уособленням довголіття, мудрості, життєвої сили. Старе, викривлене дерево з поламаними гілками зіставлялось також з образом мудреця, поета, філософа, який віддалився від марноти життя, усамітнившись на лоні природи. Межі естетичного сприйняття каменя у китайському живопису визначаються даоською традицією уподібнення себе простоті звичайного сірого каменя («ши») і конфуціанським прагненням до самоудосконалення. В цій символіці художник вбачав особливий смисл і значення, і прагнув розкрити свій філософський задум кольором, манерою письма, самим розміщенням предметів у просторі картини. Митець вважав, що символіка каменю співзвучна часові й втілює його ідеали. Класичним прикладом може бути сувій «Сосна і камінь». У своєму живописі Пань Тяньшоу застосовував різні прийоми, залежно від обраного мотиву. Часто він користувався прийомом «чжитоухуа» або «чжихуа» — живопису пальцем, відомим з XVII ст. [4]. Цим прийомом, який вимагає особливої майстерності й почуття міри, художник досягав м'якості і розпливчастості форм, працюючи в класичному стилі «сеї», що означає «писати ідею» («Сидячий птах»).

Багато сил Пань Тяньшоу віддавав педагогічній діяльності. Він був професором Шанхайського художнього училища, вів теоретичні курси «Традиційний живопис» та «Історія традиційного живопису». У 1928 р. заступив на посаду професора Ханчжоуського національного художнього училища, де до кінця своїх днів залишався деканом факультету китайського живопису. Сьогодні у цьому місті створено Музей, де зібрані твори цього видатного майстра XX ст.

Сучасники Пань Тяньшоу, працюючи в жанрі «хуа-няо», відчували на собі вплив його емоційного і яскравого самобутнього мистецтва. Серед них слід назвати Лінь Феньмяна (1900—1991), Лу І Фея (1908—1997), У Фу Цзи (1900—1977) та інших представників старшої генерації живописців жанру «хуа-няо» другої пол. XX ст., для яких творчість Пань Тяньшоу була прикладом творчого розвитку класичних традицій. У свою чергу, ці митці передавали свій досвід і повагу до традицій новому поколінню китайських живописців, які на на зламі XX—XXI ст. найактивніше працюють в жанрі «квіти-птахи».

Так, учнем Лу І Фея був провідний майстер жанру «хуа-няо» у сучасному китайському живописі Хе Шуй Фа (нар. 1946 р.). Він приділяє велику увагу традиційним методам роботи над створенням картини, вивчає досвід майстрів класичного періоду та живописців першої пол. XX ст. Хе Шуй Фа працює у техніці монохромного живопису тушшю, експериментує з кольором, досягаючи найтонших нюансів тону, вдосконалює методи накладання штрихів і ліній, вдосконалює каліграфічну майстерність виконання текстів. З 1990-х рр. художник демонструє новий підхід до композиційного рішення твору. Він виключає з композиції картини каміння та інші деталі, концентруючи увагу на споглядянні краси і гармонії головного мотиву («Квітучий лотос»). В його картинах кожна рослина має чіткий початок і завершення: в зображеннях ясно прослідковується розвиток кожної квітки з бутона, кожного паростка з бруньки, кожної пелюстки з пуп'янка. Також новаторством Хе Шуй Фа у жанрі «хуа-няо» є цілісне зображення мотиву. На відміну від попередників і сучасників, він ніколи не «ламає» гілку або квітку, а зображує рослину повністю. Творчість митця є прикладом творчого розвитку традицій живопису «хуа-няо».

В сучасному Китаї жанр «квіти-птахи» переживає період злету. Особливо активно працюють ху-

дожники середнього поколіния, що видно на прикладі творчсті Хе Шуй Фа та його ровесників — Го І Цонга (Шуей Чи Фена, Чуй Джи Фа, Тьєн І Шена, Джао Мін Ана та інших). На наш погляд це можна пояснити тим, що ця генерація живописців сформувалась на традиціях корифеїв жанру «хуа-няо», видатних митців першої пол. XX ст. — Ци Байши, Лу І Фэя, Пань Тяньшоу, у творчості яких жили традиції великих майстрів минулого. Для сучасного китайського мистецтва відродження жанру «хуа-няо», зростаючий інтерес до нього має надзвичайно велике значення.

1. *Люй Пен*. Історія китайського мистецтва у XX ст. / Люй Пен. — Пекін, 2007. — С. 47. — (кит. мов).
2. *Люй Пен*. Історія сучасного мистецтва Китаю: 1990—1999 / Люй Пен. — Пекін, 2000. — С. 77. — (кит. мов).
3. Стіна — історія і грані сучасного мистецтва. — С. 197—199. — (кит. мов).
4. Там само. — С. 22. — (кит. мов).

Zhang Biyun

ON «HUA LIAO» PAINTING IN CHINESE ARTISTIC CULTURE OF XX AND EARLY XXI cc.

Some problems in the present-day state of «flowers and birds» genre painting («hua liao») known as an old direction of traditional Chinese artistry is being considered in this article. Under thorough analysis have been put historically determined principles in build-up of genre compositions as well as main traditional modes in rendering of flower and bird motifs. Alterations in artistic and image structure have been traced since the middle XIX c. Attention has also been paid to influence by contemporary Western art upon specificity of traditional Chinese painting on the edge of XX and XXI cc. Numerous examples prove the present-day raising of the genre nowadays.

Keywords: «hua liao» («flowers and birds»), tradition, hierarchy in genres of painting, motif, mode of painting.

Чжан Биюнь

ЖИВОПИСЬ «ХУА-НЯО» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ XX — НАЧ. XXI ст.

В статье рассматривается современное положение развития одного из давних направлений традиционной китайской живописи, известного как жанр «цветы и птицы» («хуа-няо»). Анализируются исторически выработанные принципы настроения композиции этого жанра, традиционные приемы изображения мотива цветов и птиц. Изменения в художественно-образной структуре отслеживаются с середины XIX ст. Обращается внимание на влияние современного западного искусства на специфику традиционной китайской живописи на рубеже XX—XIX ст. Наводятся численные примеры расцвета этого жанра на современном этапе.

Ключевые слова: «жуа-няо» («цветы-птицы»), традиция, история живописных жанров, мотив, прием живописи.

Володимир СЬОМКІН

СТРУКТУРНА МОДЕЛЬ РЕКЛАМНОГО ПРОЦЕСУ В КОНТЕКСТІ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

Обґрунтована та розроблена структурна модель рекламного процесу в контексті дизайн-діяльності, що може забезпечити якість і ефективність рекламного продукту методами дизайну та ергономіки.

Ключові слова: реклама, структурна модель, дизайн, якість.

© В. СЬОМКІН, 2011

Оптимізація структури діяльності як ефективний напрям дизайн-діяльності і асортиментний об'єкт дизайну при теоретичній та методичній розробці рекламної діяльності забезпечує всебічне наукове дослідження рекламного процесу в контексті його дизайн-ергономічного забезпечення. Розробка цієї проблематики знайшла своє відображення в різноманітних публікаціях, авторських розробках. Мета цієї статті — розробка та обґрунтування рекламної діяльності з урахуванням дизайн-ергономічного забезпечення цього процесу [1; 2].

Для осмислення дизайн-ергономічного забезпечення процесу рекламної діяльності, насамперед, необхідно одержати чітко структуровану модель цієї діяльності. У цій моделі необхідно виділити певні смислові блоки, органічно взаємозалежні функціональною спрямованістю, спільністю кінцевої мети — створення високоякісного рекламного продукту і забезпечення конкурентної й економічно рентабельної рекламної діяльності.

Перш ніж представити авторську структурну модель рекламного процесу, що розкриває рекламну діяльність в систематично обґрунтованій послідовності, варто звернути увагу на наступний аспект. Йдеться про виокремлення в рекламному агентстві як колективному суб'єкті рекламної діяльності (в методичних цілях) рекламістів і рекламних агентів — як важливих представників творчого колективу, що здійснюють семантичний і організаційний взаємозв'язок між рекламодавцем і рекламним агентством у цілому. Ці фахівці не тільки, в більшості випадків, визначають з рекламодавцем актуальність розробки реклами і представляють зазвичай рекламні агентства в процесі створення реклами, але є, частково, організаційним авангардом творчого колективу — розробників реклами. Тому в рамках рекламного агентства умовно виділяються дві групи суб'єктів:

- рекламіст, рекламний агент, творчий колектив;
- менеджери щодо фінансової, економічної і організаційної діяльності.

Структурна модель рекламного процесу будується на підставі формування всього складного циклу функціональних і смислових зв'язків рекламного процесу через логіку, послідовність і взаємоз'язок основних суб'єктів рекламної діяльності (Див. таблицю).

1. Основною організаційною ланкою цілісного рекламного процесу є рекламіст (або рекламний агент), від професіоналізму якого багато в чому залежить успішність контактів з рекламодавцем, чле-

Структурна модель рекламного процесу

Смислові блоки рекламного процесу	№ з/п	Рекламодавець	Рекламна агенція	
			Рекламіст, рекламний агент, творчий колектив	Менеджери щодо фінансової, економічної і організаційної діяльності
			Функції і задачі	
Актуалізація замовлення на рекламний продукт 1—5	1	Звертання з проханням розробки і розміщення реклами (до рекламіста, або в рекламне агентство)	Пошук рекламодавця: — за продукцією або послугами; — за рекламою; — за побічною інформацією	Пропозиції про співробітництво з конкретними рекламістами або рекламодавцем
	2	Розгляд пропозиції про доцільність співробітництва щодо створення рекламного продукту	Пропозиція про співробітництво щодо створення рекламного продукту — загалом	Консультації і співробітництво з рекламістом або рекламним агентом щодо попередньої підготовки потенційного замовлення
	3	Надання попередньої інформації про види діяльності, товари, послуги	Залучення дизайнера (та копірайтера) для вивчення всіх аспектів діяльності рекламодавця: — особистість керівника (зовнішнє враження, освіта, спеціальність, рівень культури, манера поведінки, одяг, офіс, спрямованість ділових і особистих інтересів, вік і знання ролі реклами); — інформація про колектив (склад, вік, освіта, зовнішній вигляд, манери поведінки, трудова дисципліна); — інформація про продукцію, послуги, види діяльності, перспективи організації	За інформацією дизайнера, копірайтера і рекламіста, попередня оцінка напрямку робіт, їх обсяги, витрати і перспективи успішної реалізації
Дизайн-пропозиції щодо реклами і організації робіт 6—9	4	Розгляд при необхідності пропозицій щодо поліпшення якості рекламного продукту або розробки елементів фірмового стилю	Дизайнер (з урахуванням діяльності копірайтера): — вивчення властивостей рекламованого продукту; кон'юнктури ринку і виявлення виграшних якостей рекламованої продукції, в порівнянні з пропонованим предметом реклами; — наявність або відсутність фірмового стилю; — наявність правового захисту виробів, товарного знака, логотипу; — робота з рекламодавцем, консультації щодо проблеми якості рекламованого продукту, фірмового стилю; — формулювання проблем	Вироблення тактики подальшої роботи з рекламодавцем, при наявності проблем, пов'язаних з якістю предмета реклами або відсутністю фірмового стилю
	5	Ухвалення рішення щодо доцільності проведення додаткових робіт і загальної суми витрат з усього замовлення на рекламний продукт	Рекламіст, дизайнер і копірайтер: — попередня оцінка фінансових і матеріальних витрат при згоді рекламодавця на розробку рекламного продукту, а також додаткових робіт з п. 4	Можлива стратегія виконання робіт, що передбачаються, зі створення рекламного продукту і виконання додатково запропонованих робіт; оцінка і можливе корегування матеріальних і фінансових витрат

	6	Остаточне рішення щодо розміщення замовлення; розгляд первинної редакції рекламного повідомлення; побажання щодо змісту і засобів реклами	Дизайнер, копірайтер і рекламіст: — пропозиції щодо вибору засобу реклами, врахування змісту та інших побажань рекламодавця щодо рекламного продукту; — первинна редакція рекламного повідомлення; первинний дизайн-задум рекламного продукту	Узгодження щодо засобів реклами і попередня домовленість у ціні щодо корегованого замовлення на рекламний продукт
	7	Узгодження пропозицій дизайнера щодо змісту і термінів виконання робіт	Дизайнер: — пропозиції щодо змісту розробки або доробки фірмового стилю; правової охорони, дизайн-доопрацювання предмета реклами (при необхідності); дизайн-виставок; розширення асортименту	Узгодження всього обсягу робіт, терміни і послідовність щодо всього переліку робіт, загальні трудозатрати
	8	Узгодження щодо фінансування усіх видів робіт у зв'язку з розробкою рекламного продукту, а також за формою співробітництва з рекламним агентством	Остаточне формування авторського колективу з розробки рекламного продукту: дизайнера, художника, копірайтера, патентознавця, сценариста тощо	Узгодження за всіма аспектами співробітництва на перспективу і визначення форми співробітництва
	9	Узгодження гарантійного листа або договору і ТЗ із рекламним агентством за посередництвом рекламіста або рекламного агента	Підготовка гарантійного листа або договору, ТЗ, у якому обґрунтована суть рекламного повідомлення, обраний засіб реклами, терміни і сума за договором, відсоток передоплати рекламному агентству	Розгляд гарантійного листа або договору, його затвердження; підготовка контрактів з рекламістом або рекламним агентом, дизайнером або іншими членами творчого колективу щодо створення рекламного продукту
Дизайн-розробка і впровадження рекламного продукту 10—13	10	Сприяння в одержанні всієї необхідної інформації дизайнером і іншими членами творчого колективу при участі рекламіста або рекламного агента	Підписання контракту з рекламістом або рекламним агентом, дизайнером, копірайтером і іншими учасниками авторського колективу щодо створення рекламного продукту й інших робіт, що обговорені з рекламодавцем	Підписання контрактів з урахуванням договору і ТЗ між рекламним агентством і рекламодавцем
	11	Попереднє узгодження дизайн-концепції і загальних напрямків створення рекламного продукту. Віза на дизайн-пропозиціях створення рекламного продукту	Розробка дизайн-концепції рекламного продукту, підготовка пропозицій візуального і смислового матеріалу з урахуванням обраного засобу реклами	Розгляд пропозицій щодо семантики, кольорографіки і композиції реклами з залученням провідних спеціалістів творчої групи зі створення рекламного продукту
	12	Прийняття до відома ходу і результатів виконання замовлення на розробку рекламного продукту	Дизайн-розробка рекламного продукту, участь і реалізація в розробленій рекламі професійних задумів членів творчого колективу на основі дизайн-концепції	Менеджмент розробки рекламного продукту згідно замовлення рекламодавця
	13	Інформація про ефективність реклами і підписання акту про завершення робіт	Авторський нагляд за реалізацією рекламного продукту	Підписання документів про виконання замовлення на розробку рекламного продукту

Смислові блоки рекламного процесу	№ з/п	Рекламодавець	Рекламна агенція	
			Рекламіст, рекламний агент, творчий колектив	Менеджери щодо фінансової, економічної і організаційної діяльності
Дизайн-супрово-дження подальшого співробіт-ництва 14–16	14	Продовження контактів щодо співробітництва, обговорення визначених нових напрямків робіт, врахування рекомендацій дизайнера, рекламіста в подальшій діяльності рекламодавця	Відстеження результатів реклами. Рекомендації з регіонів збуту і нових форм реклами. Бліц-маркетинг з продукції й вироблення думки для рекламного агентства за результатами роботи	Оцінка результатів роботи і перспектив подальшого співробітництва з рекламодавцем. Підготовка договірних документів щодо напрямків співробітництва, які визначилися
	15	Розгляд форм подальшого співробітництва, узгодження напрямків дизайн-ергономічного забезпечення діяльності рекламодавця	Дизайнер і рекламіст: конкретизація форм подальшого співробітництва і напрямку дизайн-ергономічного забезпечення рекламної діяльності, формування асортименту, якості продукції і послуг, проблем фірмового стилю	Пропозиції щодо постійних форм співробітництва з рекламодавцем з проблем дизайн-ергономічного забезпечення рекламного процесу, покращення якості продукції і послуг, асортименту нових послуг і товарів, формування або оновлення фірмового стилю
	16	Розгляд нових довгострокових проектів договорів з використанням сучасних засобів реклами, дизайн-ергономічного забезпечення всіх видів діяльності рекламодавця	Дизайнер і рекламіст: підготовка змістовної професійної частини щодо передбачуваних договорів з рекламодавцем на наступний період	Підготовка договорів щодо співробітництва за запропонованими раніше напрямками діяльності рекламодавця

нами творчого колективу — творців рекламного продукту, та ефективність виконання замовлення рекламним агентством.

2. Продуктивність, професіоналізм і якість роботи рекламного агентства визначається не тільки й не стільки ефективністю роботи рекламних менеджерів, скільки умінням успішно використовувати, у першу чергу, потенціал дизайнерів і інших фахівців, що беруть участь у процесі створення рекламного продукту.

3. Успішність співробітництва з рекламодавцем багато в чому залежить від професіоналізму й ефективності роботи тандема дизайнера, копірайтера й рекламіста. Дизайнер формулює проблеми, оцінює перспективи розвитку співробітництва, визначає першочергові задачі й шляхи їх рішення, аналізує предмет реклами і можливі засоби реклами, вивчає різні сторони діяльності рекламодавця, формулює дизайн-концепцію і, в остаточному підсумку, може бути основним автором, що створює рекламний продукт, якщо в творчому колективі в якості реального лідера нема високопрофесійного копірайтера.

4. Ефективність рекламної діяльності і довгостроковість подальшого співробітництва з рекламодавцем визначається реальним станом справ конкретної фірми, або іншої підприємницької структури, й головне — умінням актуалізувати визначені напрямки діяльності рекламодавця й економічно обґрунтувати необхідність їх дизайнерської розробки, підвищення якості, конкурентноздатності товарів, послуг тощо.

5. Успішність і продуктивність функціонування основних суб'єктів рекламного процесу, у першу чергу, визначається глибиною та професіоналізмом проведеного дизайнером передпроектного аналізу й формулюванням дизайн-пропозицій (пп. 1–7 Структурної моделі рекламного процесу).

6. Розвиток співробітництва з рекламодавцем щодо всієї проблематики його діяльності залежить багато в чому від професійного рівня дизайнера і його уміння бачити і формулювати проблеми і перспективну тематику, актуальну для розвитку успішного бізнесу рекламодавця. Мова йде про розширення форм і напрямків співробітництва рекламного агентства з рекламодавцем не тільки з питань реклами, а й дизайн-ергономічного забезпечення всієї діяльності рекламодавця. Можна стверджувати, що таке розширення діяльності рекламного агентства за участі дизайнерів, буде сприяти розширенню клієнтури, видів професійних послуг, зокрема, консалтингових послуг — усе це позитивно позначиться на економічній стабільності і конкурентності рекламного агентства.

7. Можна також констатувати, що дизайнер, який володіє знаннями і навичками рекламіста, є ідеальним співробітником для рекламного агентства, оскільки такий дизайнер фактично реалізує вже широкі можливості бізнес-дизайну (другої форми дизайну).

8. Уся структурна модель рекламного процесу складається з чотирьох послідовно взаємозалежних смислових блоків, що охоплюють шістнадцять функціональних етапів-процедур, які розкривають і, в основному, вичерпують весь цілісний цикл рекламної діяльності і дизайн-ергономічного її забезпечення.

1. *Сьомкін В.В.* Дизайн і реклама / В.В. Сьомкін. — К. : ІППР, 2001. — 36 с.
2. *Сьомкін В.В.* Соціально-культурна ефективність дизайну / В.В. Сьомкін // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції : зб. наук. пр. — К., 2005. — Вип. 3. — С. 43—45.

Volodimir Semkin

STRUCTURAL MODEL OF ADVERTISING PROCESS IN A CONTEXT OF DESIGN ACTIVITIES

The structural model of advertising process in a context of design activities that is possible to provide quality and efficiency of an advertising product with design and ergonomics methods are proved and developed.

Keywords: advertising, structural model, design, quality.

Владимир Семкин

СТРУКТУРНАЯ МОДЕЛЬ РЕКЛАМНОГО ПРОЦЕССА В КОНТЕКСТЕ ДИЗАЙН-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Обоснована и разработана структурная модель рекламного процесса в контексте дизайн-деятельности, что может обеспечить качество и эффективность рекламного продукта методами дизайна та эргономики.

Ключевые слова: реклама, структурна модель, дизайн, качество.

Ольга ВИННИЧЕНКО

ГОНЧАРНА «СКУЛЬПТУРО-КЕРАМІКА» УЛЯНИ ЯРОШЕВИЧ

У статті розглядається художньо-естетичний феномен творчості знаної сучасної львівської керамістки Уляни Ярошевич. Формальний пошук художниці розглядається через призму традиційного українського гончарства, яке дало пошук фантазіям авторки вже в образній системі сучасного пластичного мистецтва. Спеціальна увага приділяється техніко-технологічним новаціям художниці. Багатий творчий досвід У. Ярошевич диференціюється за ознаками конструктивно-просторової побудови, тематичного діапазону. Задля наукової аргументації естетичної проблематики здійснюється формальний аналіз найбільш типових творів, які представляють сутність авторської концепції художниці, її міфологізації світу.

Ключові слова: художня кераміка, сучасне мистецтво, декоративна скульптура, гончарство, формотворення, творчий експеримент, шамот, антропоморфні композиції, національна ідентичність.

© О. ВИННИЧЕНКО, 2011

Сучасна художня кераміка як синтетичне мистецтво представляє сьогодні особливий інтерес. Виражальні засоби скульптури, живопису, графіки визначають формально-пластичні пріоритети творчості різних художників. Наше дослідження ставить за мету виокремити скульптурну течію у сучасній художній кераміці і простежити особливості її розвитку на прикладі творчості відомої львівської мисткині Уляни Ярошевич.

Уляна Ярошевич самобутня і яскрава мистецька особистість. Її творчий доробок вагомий і є помітним явищем не лише в українській — професійній кераміці кін. XX — поч. XXI ст., а й у світовій культурі загалом.

Творчість Уляни Ярошевич багатогранна: від ужиткової кераміки, яка була тиражована на Львівській експериментальній керамiко-скульптурній фабриці, виставкової декоративної пластики, станкової декоративної скульптури до монументальної кераміки для інтер'єрів. Ми зосередимо свою увагу саме на «скульптуро-кераміці», декоративній скульптурі як основному напрямку творчих пошуків мисткині і найпотужнішому блоку творів в креативному її доробку [1].

«Це скульптура» — так сама художниця визначає свій доробок за останні 15 років. Вона вважає, що така декоративна скульптура є цікавішою за реалістичну, бо не затиснута жодними рамками чи канонами, дає насправді необмежений простір для лету фантазії і цілинне поле для експерименту. Для кожного художника тут вистачить місця.

Визначальним у її творчості стало звернення до древнього гончарного ремесла. Мисткиня відчула його магічну силу. В давнину гончар мав особливий статус ремісника-жерця, який творив, використовуючи силу двох стихій: землі і вогню. А ще й слово гончар співзвучне з двома: «горн» і «чар».

Художниця творить свій світ на гончарному крузі. Її пластичне висловлювання перевершує вербальне. Глина стає надійним посередником у взаємодії зі світом та прагненні його осмислити і відтворити.

Праця на гончарному крузі — це не просто створення об'єму з грудки глини. Глина та гончарний круг в руках кераміста, як матеріал та інструмент, є одночасно його співавторами. Відчувати, розуміти глину, подолати її опір може лише справжній майстер.

На перший погляд працювати на гончарному крузі просто і легко. Той, хто спробував опанувати цю

техніку, так не скаже. Усі студенти-керамісти вчаться гончарного ремесла, та мало хто досягає успіху. А в подальшій своїй творчості цю техніку використовують одиниці.

Гончарство особливим чином поєднує сучасного мистця з глибинним пластом національної культури, її витоками. Це своєрідна медитація, де обертальний рух гончарного круга налаштовує на осмислення багатої скарбниці народного мистецтва.

Створений на гончарному крузі об'єм наповнюється зі середини власною енергетикою мисткині. Форми її композиції напружені, промовисті, живі, випромінюють потужну енергію. Два основні об'єми: куля і циліндр відкривають безліч варіацій.

Способом формотворення гончарна техніка суттєво відрізняється від ліплення. Ліплений об'єм виростає і поступово захоплює простір, створюючи для нього «оболонку». Гончарна форма народжується і розростається зі середини, рухаючись від центру назовні. Саме спресований внутрішній простір «творить» новий об'єм. Глина протікає між пальцями майстра, стінка виробу тоншає і виростає вгору. Вправними рухами створюється чіткий силует форми.

Досконале знання техніки і технології гончарства стало фундаментом для творчих пошуків. Виточені на гончарному крузі деталі художниця монтує в єдиний об'єм. Послідовність роботи та її швидкість вивірені досвідом. Товщина стінки виробу і спосіб з'єднання частин не є випадковими. Шви ретельно опрацьовані. Кераміка не любить поспіху — кожен твір вимагає стільки часу для створення, скільки потрібно. А далі — ще й декорування розписом, сушка, випалювання. Це тільки побіжно названі етапи виготовлення керамічного твору, які становлять тривалий процес (іноді і декількох тижнів замало). І тільки велика любов мисткині до роботи не дає зблідниути першому враженню, що спричинилось до появи нового твору. Цією любов'ю дихає глина, висвічується фактура і наповнюється об'єм.

Уляна Ярошевич народилась 10 березня 1949 р. у с. Нижанковичі Старосамбірського р-ну на Львівщині.

Мистецьку освіту здобула спочатку у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша, де навчалась у 1965—1969 рр. У 1969—1974 рр. навчалась у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (відділ художньої кераміки). Її вчителями з фаху були Тарас Драган та Зеновій Флінта [2].

До гончарної техніки Уляна Ярошевич звернулась у студентські роки. Таким способом вона виконала зооморфну посудину «Веблюд» (1972 р., глина), будучи студенткою третього курсу. Це завдання можна було вирішити в іншій техніці: відлити у формі з шлікеру (рідкої глини), попередньо виточивши гіпсову модель і знявши з неї форму. Та несподівано для молодої художниці гончарний круг виявився для неї легшим «інструментом». Хоча «порозуміння» з ним тривало довго. Студенткою училища, а потім інституту наполегливо і складно опановувала гончарну техніку. Очевидно і не думала, що понад 35 років вона буде для Уляни Ярошевич способом мислення і спілкування зі світом. Гончарний круг міцно тримає її на своїй «орбіті». «Я впевнена, що можливості глини і гончарного круга ще не вичерпані. І хочу це показати». Так мисткиня пояснює феномен свого творчого тандему.

Уляна Ярошевич почала творчо працювати ще у студентські роки. По закінченні інституту у 1974—1975 рр. працювала старшим лаборантом кафедри кераміки. Від 1974 р. бере участь у виставках. У цей час створені роботи становлять ранній «монохромний» період її творчості [3].

Роботи цього періоду приваблюють зворушливою відвертістю глини і рукотворністю. Вони виконані в теракоті без застосування розпису. Природній колір глини і матова поверхня черепка підкреслюють виразний силует композицій. Їхня конструктивна побудова добре вирішена в просторі і розкривається при круговому огляді. Форми збагачені глиняними «шнурочками», які керамістка наліплює поверх виточеної форми. Єдиний «живописний» ефект залишає вогонь, часом змінюючи рівномірне забарвлення теракоти і вибілюючи опуклості та деталі багатої форми. Перший період короткотривалий, але важливий тим, що художниця заявила про себе і вказала напрямок своїх майбутніх пошуків.

Із найцікавіших творів назвемо «Космонавтів» (1974 р., глина) і «Табун» (1974 р., глина). Перша композиція двостороння з вишуканим складним силуетом. Друга вирізняється потребою кругового огляду і складається з багатьох об'ємів і просторових форм, збагачених грою світла і тіні.

Іл. 1. «Пегас» (1977 р.)

У 1975 р. художниця почала працювати у творчій майстерні Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики. Народження сина у 1976 р. та переїзд до батьків у Нижанковичі стало поштовхом для нового періоду творчості, який «оформиться» в кераміці у 1981 р. [4]. Так життя художниці і повороти долі будуть постійно пов'язані з її творчістю. І це закономірно. Її тимчасове «мовчання» в кераміці (1976—1981 рр.) зовсім не було перервою у роботі. Уляна Ярошевич працювала над ескізами. Зовсім нові материнські почуття виливались на папір і в глину. Вона ліпить вручну без круга композиції, які досконало просторово вирішені і детально опрацьовані. Ці керамічні мініатюри (10—15 см) становлять особливий розділ творчого доробку художниці (серія «Пегас» (1977 р., глина, ангоби)) (іл. 1). Тому зовсім не дивно, що майже всі ранні роботи і ці зворушливі мініатюри закуплені до Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Окрім ескізів у цей час художниця працювала над зразками для Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики [5].

Новий «поліхромний» період пов'язаний з роботою на Миколаївській майоліковій фабриці (що на Львівщині) і датується 1981—1982 рр. Скупою палітрою з 3—5 барв художниця зуміла створити враження поліфонії завдяки потужному емоційному вибуху розпису, що заполонив всю поверхню форми. Геометричний і рослинний орнамент виконано ангобами і глинами на сирому черепку з наступним лощенням. М'який полиск і буяння кольору створюють суцільно мажорне звучання творів цього періоду: «Метелик» (1981 р., глина, ангоби, лощення), «Весна» (1981 р., глина, ангоби, лощення), «На озері» (1981 р., глина, ангоби, лощення), «На пасіці» (1981 р., глина, ангоби).

Бджілки, квіти, метелики, пташки — такий перелік образів, що передають радість молодої матері і є десь дотичними за відчуттями до дитячої іграшки.

Миколаївський період був покликаний підготовкою до групової виставки молодих художників Львова, яка відбулась у 1982 р. Експоновані на ній композиції можна вважати підсумком-звітом другого періоду творчості Уляни Ярошевич.

Уже на початку творчого шляху мисткині виразно проявились його характерні особливості — наявність чітких періодів, які контрастують між собою за багатьма ознаками, а саме: монохромне-кольорове, шерхаве, «райбате» і гладке, лощене, об'ємне і плоске. Невтомні пошуки контрастів як вияв стилю роботи, «щоб цікаво було працювати для себе».

У доробку У. Ярошевич чітко простежуються періоди творчості, які вона сама окреслює і називає. Це зрозуміло і закономірно — мисткиня плідно працює, шукає, вдосконалюється, відважно експериментує, змінюється її спосіб вислову. Часом це відбувається закономірно і передбачувано, як наприклад, на початку творчого шляху. А іноді зміни бувають такі рішучі, несподівані і кардинальні, що важко поєднуються з попередніми образними блоками [6].

Уляна Ярошевич не пропускає жодної виставки. Її участь у виставках становить поважний перелік.

У 1984 р. художниця стала членом Спілки художників СРСР.

Цього ж року отримала майстерню, обладнала її для роботи, придбавши в м. Миколаєві автентичний гончарний круг. Надзвичайно активно працює, багато малює ескізів. Скрупульозна праця над ними дає їй велике задоволення.

1987 р. вирізняється тим, що У. Ярошевич працювала у всесоюзній творчій групі в м. Дзинтарі (Латвія), і як результат — представляє створену композицію «Сільські мадонни» (1987 р., шамот, ангоби) на Міжнародному конкурсі кераміки у м. Фаєнца (Італія) (іл. 2).

Монохромну пластику змінюють насичені багатокольоровим розписом композиції. Розпис розтікається по всій поверхні, насичує її до краю і домінує. Наступні пошуки базуються на «толерантній» співпраці кольорового розпису і об'єму. Мисткиня вибудовує для кожної композиції складну і чітку систему місцезнаходження розпису від геометричного до фігуративно-сюжетного. Розпис виконує важливу роль у створенні образу та поліфонічному звучанні творів цього періоду. Багатство вислову і потреба такого вислову приносять епічність у композиції 1980-х рр. [7].

1985—1989 рр. окреслюють новий потужний період творчості.

Роботи вирізняються міцністю побудови, монументальністю звучання і багатством пластично-образної мови.

У цей час Уляна Ярошевич працює в шамоті. Новий матеріал вносить свої корективи у форму і розпис. Як приклад назвемо композиції «Сільські мадонни» (1986 р., шамот, ангоби), «Ремесла. Прядіння» (1987 р., шамот, ангоби), «Декоративний посуд» (1988—1990 рр., шамот, ангоби, лощення). Два останні твори невеликі за розміром (висота 20—40 см) з лаконічним силуетом і поліхромним розписом. У композиції «Ремесла. Прядіння» на сіро-зеленкавому тлі шамоту контрастує фігуративний розпис білим та червоно-коричневим ангобом з вкрапленням коричнево-чорного. Розпис, що складається із зображення трьох жіночих фігур, розташований на нижній широкій частині глека, що є основою композиції. До шийки глека долучений об'ємний елемент прядки — колесо з допоміжними деталями, які збагачують утилітарну форму і доповнюють на контрасті сюжетний розпис. У «Декоративному посуді» мисткиня конструює форми з домінуючого за розміром об'єму і деталей, які завершуються голівками тварин та півфігурами вершників. Основний об'єм декорований геометричним орнаментом, який мальований ангобами та лощений.

Зараз У. Ярошевич працює і в глині. Найцікавішимим творами є композиції «Довбуш» або «Опришки» (1986 р., глина, ангоби), «Веселі коники» (1986 р., глина, ангоби, емалі), «Перед святом» (1987 р., глина, ангоби, пігменти), «Танець» (1987 р., глина, ангоби, пігменти), «Весна» (1987 р., глина, ангоби, пігменти), «Сінокіс» (1988 р., глина, ангоби). Усі названі твори об'єднує нова, порівняно з попереднім періодом, архітектоніка, де форма і розпис мають свої чітко визначені місце і роль.

Основу антропоморфних композицій становлять форми, похідні від традиційних ужиткових: глеки, макітри, плесканки («Сільські мадонни», «Довбуш», «Перед святом»). Мисткиня з м'яким гумором оперує ними, щедро та зі смаком декоруючи розписи, проте не втрачає міри. Цікаво вирішені голови з виразними деталями облич (очі, брови, ніс, уста) та зачіски, де задіяні пластика та розпис. Обличчя загалом зі світлою плямою, а колір і розпис зосереджені в нижній частині композиції. Мисткиня, використовуючи увесь спектр кольорів: жовтий, охра, червоний, коричневий, фіолетовий, синій, зелений, а ще білий, сірий та чорний, вміло ритмує тонально колірні плями. Часто розпис залишається нелощений, і ця матовість поверхні надає шляхетного звучання кольору. Розмалювання займає найширшу частину об'ємів: геометричний та фігуративний орнаменти рапортних композицій («Перед святом», «Танець», «Сінокіс»), сюжетні жанрові довільні динамічні композиції, що спонукають до кругового огляду («Веселі коники», «Сільські мадонни»). За іншою схемою художниця вирішила кольорове декорування композиції «Весна», де стилізовані обличчя дітей, згруповані у рівновеликі плями і вкривають голову, торс і живіт жіночої фігури. Цей твір цікавий і тим, що впер-

Іл. 2. «Сільські мадонни» (1986 р.)

Іл. 3. «Сільські мадонни», «Жінки, що перуть білизну» (1986 р.), ескіз

Іл. 4. «Сільські мадонни», «Жінки, що сапають поле» (1986 р.), ескіз

ше в такий спосіб потрактована в повен зріст жіноча фігура позначила нову пластично-образну схему, яка знайде своє продовження через десятиліття, розвинувшись у новий період творчості.

Композиція «Сільські мадонни» складається з трьох частин: «Жінки, що перуть білизну»(іл. 3), «Жінки, що сапають поле»(іл. 4), «Вівчар» (чоловіча фігура з бараном) (іл. 5). Жіночі фігури сконструйовані з великих об'ємів та деталей, що цікаво ритмуються, не повторюючись і створюючи певний рух у просторі, який доповнює ритм колірних плям: червоних, синьо-зелених, фіолетових, охри, білого сірого і чорного. Фігуративний розпис побутових сцен є самостійними і самодостатніми композиціями кольорової графіки.

«Узагальнені великі форми стають благодатною основою для активного, поліхромного розпису, який активно збагачує композицію. Декор має багатофункціональне значення: за допомогою його позначаються окремі частини людського тіла; барвистий малюнок збагачує пластичне моделювання форми; орнаментальні мотиви викликають асоціації з багато оздобленим національним одягом; вплетені в орнаментальну структуру сюжетні сцени відтворюють окремі трудові процеси і активно працюють на розкриття теми. Емоційна дія композиції багатопланова і глибока» [8].

«В роботах У. Ярошевич основна роль відводиться поліхромному, графічно вивіреному рисунку. Вона, використовуючи яскраві, активні кольори, виконує ніби суперграфіку на великих, наповнених формах, що мають самостійне зображальне значення» [9].

«Сільські мадонни» (1986 р., шамот, ангоби) насправді можна сприймати як візитку художниці. Ця композиція наче підсумовує 15-літні творчі пошуки. Синтез виражальних засобів якнайповніше розкриває образ жінки. Так тепло, трепетно і сильно може висловлюватись художниця великого інтелекту та творчого потенціалу і вражаючої працездатності.

Потужна креативна енергія втілилась в численних творах, що склали експозицію персональної виставки 1989 р. Мисткиня досягнула своєї вершини. Так думалось тоді. А що далі? Чи можна сказати ще більше? В якому напрямку рухатись? Чи не вичерпав себе творчий метод точення на гончарному крузі?

Персональна виставка — це завжди підсумок і звіт, і перед собою в першу чергу.

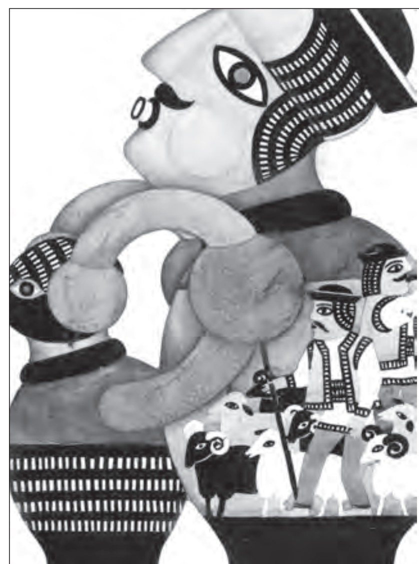
Наступний за нею крок буде складний і відповідальний. Розуміючи необхідність докорінних перемін, інтуїтивно шукала нового у формотворенні, техніці, матеріалі, способі декорування. Домінував експеримент як умова руху і поступу, як запорука виходу на вищий рівень.

Часом знайдена нова деталь або технічний прийом виростають у цілий напрямок творчого пошуку або стають каталізатором у цьому процесі. Неаби-

яке значення має і матеріал. Велетенський досвід дає змогу їй досконало розуміти і відчувати глину і шамот. Прискіпливо готує керамічну масу до роботи, складаючи її часом із кількох глин. Може передбачити її поведінку в роботі, хоча остаточно матеріал розкривається уже після завершення і випалу об'ємної композиції.

Художниця складає різні маси для різних композицій, глина значно пластичніша і «слухняніша» за шамот. Вона м'яко протікає між пальцями, нею легше «виспівати» складний силует великого об'єму. Шамот «впертий» матеріал. Для того щоб виточити на крузі високий об'єм потрібно докласти чоловічих зусиль, а складні віражі у силуеті форми взагалі неможливі. Груба структура шамоту сточує пальці часом аж до крові. Способи декорування глини і шамоту також відмінні. Глину можна розписувати по мокрому і підсушеному черепку, лощити. Шерхава ж поверхня шамоту менше придатна для лощення. Висока температура випалювання цього матеріалу потребує застосування вогнетривких керамічних фарб, пігментів, що творять інакші декоративні ефекти: матову поверхню форми з оксамитовими насиченими глибокими кольорами розпису.

Впродовж десятиліть творчої діяльності Уляна Ярошевич залишається вірною гончарному кругові як методу мислення і формотворення та інструменту для реалізації задуму. Вона виробила свою чітку авторську систему і методику виконання композицій.



Іл. 5. «Сільські мадонни», «Вівчар» (1986 р.), ескіз

Іл. 6. «Сільські мадонни», «Жінка, що пере білизну» (1986 р.), ескіз

Іл. 7. «Перед святом» (1987 р.), ескіз

У матеріалі мисткиня виконує композицію відповідно до ескізу, педантично дотримуючись знайдених на папері пропорцій. Щодо ескізів, то це ще одна унікальна сторінка творчості Уляни Ярошевич. Вони випрацювані і настільки цікаво вирішені графічно, що далеко виходять за рамки творчої «кухні» (іл. 6). Усі ескізи датовані і ретельно зберігаються в окремих альбомах. На персональній виставці 1989 р. художниця представила декілька з них, що оргічно доповнило експозицію і засвідчило високу культуру мисткині в усіх проявах — від підготовчої роботи і до виходу до глядача. Цей графічний доробок безумовно заслуговує на видання, яке засвітить ще одну грань її обдарування (іл. 7). Такою є Уляна Ярошевич — послідовна, систематизована, педантична. Та найди-

Іл. 8. Ескіз, (1991 р.)

Іл. 9. Ескіз, (1993 р.)

вовижнішим є те, що усі ці риси не «засушують» її творчість. Мисткиня динамічна, несподівана і з багатющою фантазією.

Уляна Ярошевич говорить про нерівномірність і циклічність у своїй роботі: «Після персональної виставки я сім років не працювала». Така семилітня перерва у виставковій діяльності компенсувалась величезною працею в монументальній кераміці — комплексне оформлення: панно і об'ємно-просторова пластика «Писанкарки» (висота 1,7 м) для санаторію «Карпати» в м. Трускавці та панно для бювету цього ж санаторію.

Ескізи 1990—1991 рр. візуалізують суспільно-політичні зрушення епохи, передають неспокійний дух цього часу, який характерний для завершення тисячоліття. Період ГКЧП втілився в образах хижих тварин (рис. 8). Ці ескізи за своєю суттю є самостійною кольоровою графікою, або площинним декоративним живописом. Лаконічні кольорові плями гармонійно поєднані з вишуканим ритмом чорно-білих деталей. Форми трактовані площинно, однак рух тональних плям і ліній повністю передають багату об'ємну структуру кожної композиції.

Окрім того художниця малює ескізи для станкової кераміки (іл. 9, 10, 11). Це нове, цілком інакше бачення об'ємної пластики, яке, на перший погляд, не має нічого спільного із добре знаними творами Уляни Ярошевич. На ескізах 1992—1994 рр. бачимо абстрактні асоціативні композиції, в яких домінує площина. Колірна гама складається з поєднання червонного, зеленого, охри, жовтого, синього, фіолетового, різних відтінків коричневого, білого та чорного. Чітка архітектоніка форм і ритм кольорових плям вирізняє статичні композиції нового періоду. Вони задумані для відливання з кам'яної маси у форми, але так і не були втілені у матеріалі. Натомість пошуки нового вислову зматеріалізувались в серії антропоморфних композицій, де людські фігури зведені до аскетичної форми — знака, символу, піктограми. Точені на крузі з глини найпростіші об'єми поєднуються з площиною, і таким чином, на контрасті круглого і плоского, а також кольорового і тонального протиставлення побудовані твори нового четвертого періоду, який хронологічно мисткиня обмежує 1996—1999 рр.

Пишний кольоровий розпис попереднього періоду змінює лаконічне означення кольором усіх форм. У цей час створені композиції «Двоє» (1995 р., глина, ангоби, лощення), «Давня Венера» (1996 р., глина, ангоби, лощення). Остання з названих композицій є наче перехідною до наступних серій фігур уже складніших за структурною побудовою, в яких круглі об'єми, площини, дрібні форми і просторові міжформи творять мистецький об'єкт за допомогою нових інтонацій. Це гармонійне поєднання насичених кольорів та вишуканих об'ємів, ритм плям і ліній. «Жінка з дітьми» (1997 р., глина, ангоби, ло-

щення), «Мандрівники» (1998 р., глина, ангоби, лощення) — твори, в яких художниця вповні виявляє потенціал скульптора-монументаліста, незаангажованого усталеними нормами.

«Я маю непереборне бажання робити великі композиції», — так Уляна Ярошевич пояснює густо заселений метровими фігурами простір своєї майстерні. — «Я в душі графік», — говорить керамістка. «Графічність» поверхні її творів надають «райбунки» (характерні сліди від рук на точеній гончарній формі), які світлотінню збагачують і організовують композиції. На малій формі вона ї не має місця «розвернутись».

Після статичних симетричних двосторонніх композицій художниця створює «Метаморфози пози» (1999 р., глина, ангоби, лощення), яку вирізняють вишуканий силует і цікавий прийом покадрової фіксації руху. Моноколірне вирішення підсилює динаміку пластики.

Друга персональна виставка 1999 р. показала знану і люблену художницю в новій іпостасі, яка вкотре здивувала глядачів і мистецтвознавців, та була не зовсім однозначно сприйнята ними. «Найбільший критик — я сама».

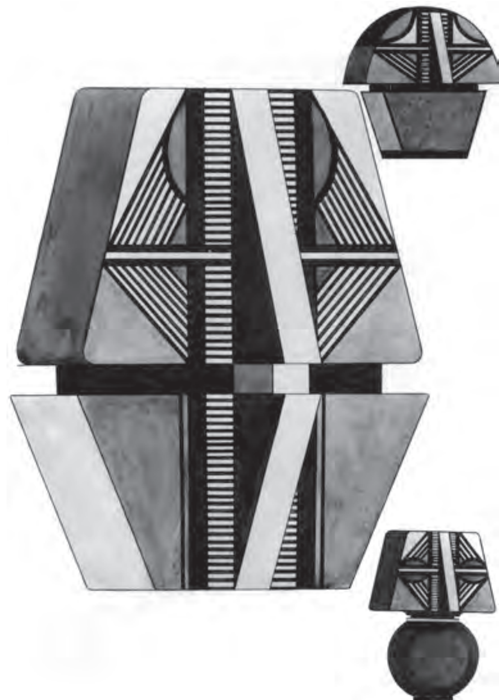
1999—2001 рр. — це період динаміки в творчості художниці, час роботи над кінетичними скульптурами.

«Місячна соната. Осінь» (1999 р., глина, ангоби, лощення) та «Відпочинок на озері» (1999 р., глина, ангоби, лощення) продовжують серію просторово активних скульптур. Контраст кольору, що вкриває всю поверхню (синій, оранжевий, червоний, зелений) та чорні, жовті, охристі, коричневі деталі підкреслюють рух фігур відносно вертикальної осі.

Жіночі фігури стають «впізнаванішими», форми тіла — дещо об'єктивнішими, проте дуже далекими від натуралізму. У. Ярошевич створила свою анатомію на основі узагальнення і стилізації.

У творах цього періоду все виразніше простежуються діагональні напрямки руху форм. «На пляжі» (1999 р., глина, ангоби) (рис. 12) найдинамічніша композиція, в якій рух піднесений до свого найвищого прояву і межі, за якою наступає руйнування. Внутрішнє спрямування динаміки та емоційної напруги відзначають скульптури «Зачудована» (2001 р., глина, ангоби), «Очікування» (2001 р., глина, ангоби), «Сидяча» (2000 р., глина, ангоби), «Без назви» (2000 р., глина, ангоби), в яких пульсує інтелектуальне начало, що проростає з глибин праісторії. «Буття скульптур мисткині не позначене експресією вивченого руху чи відображенням емоційної конкретики. Простір у них згущений та очищений до одвічної ноти архетипу, що живе своїм внутрішнім життям, хоча є частиною нашої реальності» [10].

Іл. 10. Ескіз, (1992 р.)



Іл. 11. Ескіз, (1992 р.)

2001—2008 рр. — знову семилітня перерва у творчості У. Ярошевич.

За останні два роки художниця створила десяток нових скульптур. Це серія «Українські Венери». Вони дуже міцні духовно і конструктивно.

Іл. 12. «На пляжі» (1999 р.)

Іл. 14. Із серії «Венера» (2008 р.)

Іл. 13. Із серії «Калина» (2009 р.)

У. Ярошевич творить вільно і легко. Для глядача, навіть не знайомого з ремеслом кераміки, залишиться таємницею важка праця, що вкладена в кожен її твір.

Іл. 15. Із серії «Венера» (2009 р.)

Художниця щиро ділиться секретами майстерності, може детально розповісти про технічні знахідки і послідовність виконання якоїсь з композицій. Вона не боїться наслідування і конкуренції. Її авторські права «захищені» талантом і високою майстерністю, що відшліфована 35-літньою працею. Щоб повторити Уляну Ярошевич, потрібно бути Уляною Ярошевич. Вона досягала тієї щирості, відвертості і безпосередності, яка вирізняє творчість дітей і великих Майстрів.

Мисткиня одухотворює глину. Її композиції отримують власне життя, а попадаючи у виставко-

ву залу, зорганізовують навколо себе чималий простір. Біля її творів глядачеві комфортно. Вони самодостатні. Потребують тільки світла і багато повітря. Вони активно діють, запрошуючи до ближчої розмови. Здалеку сприймається цільний, цікавий силует. Підійшовши ближче, попадаєш в енергетичне поле магічної дії форм-об'ємів і кольору, а зовсім зблизька можна довго насолоджуватись виплеканою фактурою, милуючись зворушливою рукотворністю. Така композиція відбулась, бо вона живе самостійно в часі і просторі.

Навіть не знаючи художницю особисто, запізнати її можна через твори. Вона скромна і відверта. Уляну Ярошевич не можна відокремити від кераміки, бо ж не може вона бути інакшою в майстерні, ніж у сім'ї чи з друзями. Для неї праця на гончарному крузі — це і медитація, і молитва. Це її життя і світ, який вона сама створила і в якому створила себе.

Скульптури «Калина» (2009 р, глина, ангоб) (іл. 13), «Венери», що відпочивають (2009 р, глина, ангоб) (іл. 14, 15), «Материнство» (2009 р, глина, ангоб) є виявом свободи формотворення і кольору. Зелена, біла, коричнева, червоно-коричнева барви у поєднанні з відважно вибудуваними жіночими формами переконують і зачаровують.

Реалістичніші елементи анатомії, розмір і чисельність форм жіночого тіла, що продиктовані композицією — усе це позбавлене акценту на «тілесному». Домінує рафінована естетика української духовності. Сутність творів художниці — погляд досередини, закоріненість у глибінь часу і спогади про майбутнє.

Уляна Ярошевич категорично заперечує різноманітні впливи: «Це є я».

Єдиною інспірацією на підсвідомому рівні є трипілля, могутній культурний пласт, відчуття якого генетично закладене у кожному з нас.

Обравши на початку творчого шляху для самовислову гончарний круг, художниця передбачила, що «у гончарстві — саме гончарство, більше як окремі гончарні твори, є явищем у монументальному стилі» [11].

Віртуозне оволодіння цією технікою відкрило перед нею незбагненний простір для формотворення, який вона опанувала своєю потужною креативністю.

«Але вже нині бачиться, наперед виступає культово-культурне бачення гончарства. А зовсім не етнографічне.

Гончарство — це патріотизм.

Гончарство — це філософія відповідності.

Гончарство — наша традиція і мистецький символ віри» [12].

Уляна Ярошевич не лише відкрила зовсім нове бачення гончарної кераміки в контексті сучасного мистецтва, а й засвідчила свою роль і місце в цьому революційному процесі, задекларувавши власну національну ідентичність.

1. *Голубець Орест*. «Скульптуро-кераміка»: простір творчої інспірації / Орест Голубець // Артанія. — 2008. — № 1. — С. 35—36.
2. *Ярошевич Уляна*. Кераміка. — Львів, 1989. — 16 с.
3. *Голубець О*. Львівська кераміка / Голубець О. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 84.
4. *Цисельская О*. Уляна Ярошевич / Цисельская О. // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 5. — С. 34.
5. *Ракус Оксана*. Синтез етнічних традицій у творчості Уляни Ярошевич / Ракус Оксана // Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За роки 1996—1999. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 4. — С. 393.
6. *Ракус-Жмурко Оксана*. Метаморфози Уляни Ярошевич / Оксана Ракус-Жмурко // Артанія (кн. 7). — 2006. — С. 12-13.
7. *Голубець О*. Львівська кераміка... — С. 86.
8. Там само. — С. 88.
9. Там само. — С. 92.
10. *Уляна Ярошевич* // Образотворче мистецтво. — 2005. — № 1. — С. 104.
11. *Радько Сергій*. Гончарство — це державна кераміка! Гончарство — це кераміка державна / Сергій Радько // Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За роки 1996—1999. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 4. — С. 18.
12. Там само.

Olha Vynnychenko

ON FICTILE ART
OF SCULPTURAL CERAMICS
BY ULANA YAROSHEVYCH

In the article has been considered an artistic and aesthetic phenomenon by known contemporary Lviv ceramist Ulana Yaroshevych' creativeness. The artist's formal search has been studied through the prism of traditional Ukrainian pottery that stimulated author's fantasies in imaginative sphere of modern plastic art already. Special attention has been paid to artist's

technical and technological novelties. U. Yaroshevych' rich creative experiences is differentiated after the signs of constructive spatial building and thematic diapason. With a view to scientific argumentation in problems of aesthetics the article has brought a formal analysis of most typical creations that present the essence of author's conception and her mythologized world.

Keywords: artistic ceramics, contemporary art, decorative sculpture, pottery, form-creation, creative experiment, chamotte, anthropomorphic composition, national identity.

Ольга Виннченко

ГОНЧАРНАЯ СКУЛЬПТУРНАЯ КЕРАМИКА УЛЬЯНЫ ЯРОШЕВИЧ

В статье рассматривается художественно-эстетическое явление творчества известной современной львовской керамистки Ульяны Ярошевич. Сквозь призму традиционного украинского гончарства, давшего стимул авторской фантазии теперь уже в образной системе нынешней пластики исследуются формотворческие искания художницы. Особое внимание посвящено технико-технологическим новациям автора. Значительный творческий опыт У. Ярошевич дифференцируется по признакам конструктивно-пространственного построения и тематического диапазона. В целях научного аргументирования эстетической проблематики осуществляется анализ форм наиболее типичных произведений, представляющих сущность авторской концепции художницы, ее мифологизации мира.

Ключевые слова: художественная керамика, современное искусство, декоративная скульптура, гончарство, формотворчество, творческий эксперимент, шамот, антропоморфные композиции, национальная идентичность.

Дослідження. Фрагменти

Лідія КОЦЬ-ГРИГОРЧУК

УКРАЇНСЬКА В'ЯЗЬ

У праці досліджено українську в'язь — один з типів кириличного декоративного письма, поширеного в пам'ятках писемності українців, білорусів та румунів (волохів, молдаван). Визначено специфіку цієї в'язі, її походження та напрями розвитку. Особливу увагу приділила авторка структурі рядків в'язі, умовам їх застосування та функціональним навантаженням у пам'ятках книжної писемності та в написах на творах українського сакрального станкового малярства.

Ключові слова: сакральне малярство, іконопис, пам'ятки писемності, палеографія, в'язь, система декоративного письма, український тип в'язі, ліґатура.

© Л. КОЦЬ-ГРИГОРЧУК, 2011

За визначеннями палеографів, в'язь — це кириличне декоративне письмо, що має за мету зв'язувати рядок у безперервний рівномірний орнамент [1]. Дефініція стосується книжного письма. Але вона мала б охоплювати усе поле дії в'язі, а не тільки її одну ділянку — книжну писемність. Адже в'язь дуже поширена також в епіграфах різних типів: у написах на металі, на тканинах (особливо церковного вжитку), на творах сакрального малярства, зокрема на іконах, а також на кам'яних надгробних плитах, пам'ятниках тощо.

У наведеному визначенні стверджується подвійна сутність в'язі: вона є водночас і письмом, і орнаментом. І в одному, і в другому випадку в'язь повинна, виконуючи свої прямі функції, підкорятися вимогам часу.

Прямим завданням в'язі-письма є раціональне розміщення тексту в призначеному для нього просторі із застосуванням різних способів компактного розташування букв. В'язь як засіб художнього оформлення тексту мусить бути в єдиному мистецького ключі твору.

В'язь як тип письма творить у процесі свого розвитку такі графічні засоби передавання тексту, як: ліґування в точці та в щоглах, підрядність і супідрядність літер, вписування й надписування літер, роздрібнення ліґованих щогол, псевдороздрібнення ліґатур, ламання округлих петель, вільне пересування частин літер на щоглах і півщоглах та ін.

Як орнамент в'язь розвивається з дотриманням геометричного або природного принципів у конструюванні літер — у визначенні їхньої висоти, ширини, товщини накреслень, гнучкості ліній, а також у використовуванні задля згадуваних нами декорацій ламаних петель і в заміні скісних ліній вертикальними. Прикрашали тексти вузлики, вусики та рильця метеликів тощо.

Перевага орнаментального принципу над графічним може зменшити комунікативне значення напису, а перевага графічного збіднює його рядок. Об'єктом наших спостережень є написи на творах середньовічного сакрального малярства. У процесі дослідження враховуємо інформацію про в'язь на творах книжної писемності.

В'язь як засіб художнього оформлення книжного тексту повинна відповідати мистецьким смакам, виробленим на окремих територіях за певних культурноісторичних умов. Для творів малярства рядки тексту чи певні, писані в'яззю буквосполуки, — це ва-

гомі, здебільшого центральні елементи в писемних схемах художньої композиції пам'яток.

В'язь на творах малярства майже не знала додаткових прикрас — гілочок, листочків, вусиків метеликів тощо. Але навіть за умов, коли кількість і розмаїття написів на таких творах поступово збільшувалися, графічно збагачувалися рядки та інші способи використання в'язі (ініціали, окремі гнучкі літери), вона завжди творила з усіма написами кожної пам'ятки композиційну цілісність.

Дослідник в'язі повинен враховувати умови, характер і міру взаємодії графічного та орнаментального оформлення рядків, а також можливості, напрями та результати самостійного розвитку кожної з названих двох властивостей зокрема. У статті вперше досліджено зазначені проблеми.

Уже загальний погляд на рядки в'язі у цих двох ділянках функціонування змушує зупинитися задля єдиного визначення в'язі на першій частині наведеної дефініції: «В'язь — це кириличне декоративне письмо». Ця дефініція включатиме й випадки, коли «рядки в'язі, які не мають ні істотних скорочень, ні істотних прикрас, тим не менше створюють враження безперервного орнаменту і власне тому все ж підпадають під поняття в'язі» [2]. Палеографічні дослідження, хоч у минулому проведені ще на відносно обмеженому за обсягом матеріалі, дають змогу скласти схему зародження та розвитку в'язі. Надалі подаємо її у загальних рисах.

В'язь, як уже сформована система декоративного письма, прийшла до слов'ян із Візантії, де, започаткована ліґатурами в XI ст., сягнула вершини свого розвитку в XII ст., а згодом, поступово занепадаючи, вичерпала себе в XV ст. На слов'янському ґрунті в'язь змогла розвиватися краще з огляду на велику кількість у письмі слов'ян щоглових літер (втричі більшу, ніж у греків), отже, і ширші можливості застосовувати різні комбінації щоглових ліґатур. Перейнята від греків у XIII ст. в'язь південних слов'ян уже в XIV ст. стає кращою, багатшою від візантійської. Тут творчо сформувалося два стилі: природний і геометричний. З їх вдалого поєднання витворився, як уважають, середній південнослов'янський тип в'язі. З утратою державності (Сербії — в 1389 р., Болгарії — в 1396 р.) припинив подальший творчий розвиток в'язі південних слов'ян. Тоді на окупованих тюрками землях цих держав загинула значна кількість пам'яток письменства та епіграфії поневолених народів. Усталилась також думка, що в XV ст. сформувався румунський тип в'язі.

Ця коротка інформація підсумовує здебільшого погляди палеографів на історичну долю в'язі. Як передбачав В. Щепкін [3], деякі палеографічні визначення довелося переглянути у зв'язку з поглибленим дослідженням творів кириличного письма та вивченням пам'яток, створених на різних етнічних територіях [4].

Щодо палеографічного дослідження в'язі, то сьогодні склалися умови для доповнення, уточнення чи перегляду відомостей про:

• термін, і визначення румунського типу в'язі;

• роль Візантії та південних слов'ян у формуванні типів в'язі кожного із східнослов'янських народів.

Розглядатимемо ці проблеми крізь призму становлення й розвитку українського типу в'язі. До цього і ведуть результати спеціального дослідження в'язі на іконах та їх зіставлення з результатами вивчення в'язі на творах українського книжного письменства. З цією метою необхідно вивчити властивості того типу в'язі, що його, мабуть, умовно називають румунським, залучаючи водночас і погляди палеографів на цей феномен письма.

Наведемо характеристику цього («румунського») типу в'язі, яку дав В. Щепкін: «З XV ст. появляється румунська в'язь. Вона заснована на південнослов'янській і представляє різні манери природного стилю; особливо поширена манера високих літер із зменшеними верхами й низами, які досить рідко стоять на рядку» [5].

Інших манер природного стилю румунського типу в'язі цей автор не описує. Не подає також спільного для всіх манер визначення типу в'язі, хоч його не важко виділити з наведеної характеристики. То ж дивує своєрідність і цілісність охарактеризованої моделі та розмаїття манер природного стилю румунського типу в'язі і вже на світанку румунської (молдавської, волоської) кириличної, перейнятої від чужинців, писемності. На умовність названого терміна вказує його, хоч і відносна, анахронічність. Здається не зовсім зрозумілою можливість формувати на чужому писемному і, тим більше, мовному матеріалі новий тип письма, якщо немає навіть умов для творення власної писемності. На диво швидко цей тип в'язі, щойно виник-

нувши, поширився: уже в перших десятиліттях XV ст. фіксується в пам'ятках української, білоруської та молдавської писемності.

Наявність у XV ст. у молдавських та волоських пам'ятках такого типу в'язі підтверджує Дам'ян Богдан [6] зразками тої манери названого типу в'язі, яку описав В. Щепкін (див. попередньо). Отже, по суті, лише ця манера репрезентує румунську в'язь, проілюстровану в доданому до праці Альбомі на сторінках: 52 (зразок за 1470 р.), 53 (1482—1492 рр.), 54 (1495 р.), 67 (1429 р.).

За словами Юхима Карського, траплялися цілі сторінки текстів пам'яток XIV—XV ст., писаних такою в'яззю. Для прикладу наводить пам'ятку, знайдену в Онуфріївському монастирі у Львові [7]. Говорячи про XIV ст., автор змінює поширений у палеографії погляд на час виникнення цього типу в'язі, а також змушує дослідника задуматися над обставинами, які зумовили наявність її у Львові.

Інформація важлива ще й тому, що в написах на творах українського малярства така в'язь засвідчена уже в XIII ст. Такий факт виключає можливість її румунського походження та спрямовує дослідження цього типу в'язі до українського письма. Вагомою підставою для таких пошуків є й послідовне, за незначними винятками, використовування цієї в'язі в українських пам'ятках книжного письменства та в дипінті ікон.

В Україні століттями складалися сприятливі внутрішні та зовнішні умови для творення власних типів письма з усіма їхніми територіальними та іншими модифікаціями, а також догідні для сприймання окремих чужих зразків.

Щоб ліпше зрозуміти ситуацію, в якій опинилася Україна в XIII—XIV ст., варто звернутися до історії. Згадаймо, що Україна перша зазнала ударів орди — тюркських племен, об'єднаних воєнним генієм Джингісхана. Була поразка наших князів на річці Калці (1223 р.), упали Київ (1240 р.) та Володимир-(Волинський) (1241 р.). Проте вдалий дипломатичний хід князя Данила не допустив повного поневолення України; відвернув дальше просування ординських військ на захід і тим підняв авторитет України (доказ — корона від Папи); створив умови для безперервного розвитку української культури і посилення її впливу на культури суміжних народів, що засвідчено численними пам'ятками ділової та книжної писемності українського, білоруського, румунського (волосько-молдовського) народів та їхніми поглибленими дослідженнями.

Історичні події, які з калейдоскопічною послідовністю розгорталися в Галичині, включно з Кревською угодою (1385 р.), не змогли зупинити впливу українського письма та української мови на письмо й мову пам'яток найближчих південних сусідів, про що свідчать молдавські грамоти: вони війшли в канон пам'яток Словника староукраїнської мови XIV—XV ст [8].

Розширилася сфера функціонування української мови та письма у Великому Князівства Литовському, а Луцьк став навіть другою столицею цієї могутньої держави в часи панування князя Витовта.

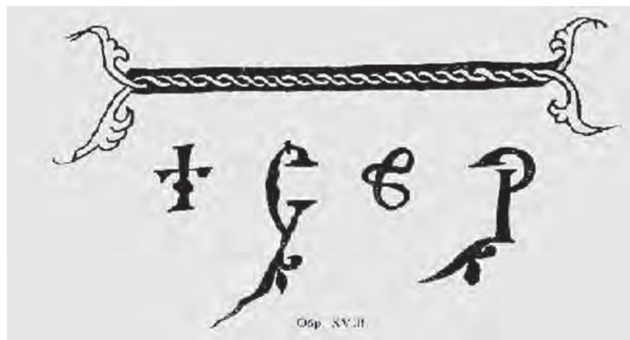
Здавна були в України добре налагоджені зв'язки з Візантією — політичні (в т. ч. династичні, а навіть і дружні, як Ярославом Осьмомислом з Андроником Комніним), культурні, торговельні тощо. Не знали суттєвих перешкод і постійні контакти з південними слов'янами.

Забезпечували відповідні взаємини численні водні та водно-сухопутні, дороги, а також прямі сухопутні шляхи на Балкани — магістральна Руська путь, шлях із Галича на Берлодь та ін. Взаємини України з Візантією так само, як і з південними слов'янами, не потребували посередників, бо були паритетними.

Наведені факти та зіставлення пам'яток виявили, що джерело творення українського та південнослов'янського типів в'язі спільне. Це візантійська в'язь XII—XIII ст., орнаментована у природному стилі. Проте різнилися шляхи їхнього розвитку.

Між засобами, які виражали природний стиль в оформленні окремих літер чи рядків візантійської в'язі, трапляються маленькі галузочки або чорні листочки. Вони додані до ледь заокругленої частини літери у тому місці, де вона спирається на долішню лінію рядка. Такі прикраси, спрямовані вліво від точки зіткнення букви із цією лінією, ніби видовжують букву та вигинають ту її частину, до якої внизу доєдналися гілочка чи листочок [9].

Початкову стадію формування важливої риси в'язі українського типу, а саме гнучкості ліній у накресленнях засвідчує напис на іконі Богородиці Одигітрії з похвалою з Болехова (Грушева) — НМЛШ) з ліґованими МР і ω [10] (омеґа внизу, давнє накреслення) та звуженими долішніми частинами букв Г й



Зразки кириличних орнаментованих літер

Напис на іконі Богородиця Одигітрія з похвалою з Болехова (Грушева)

Е. Літера Е зберігає ще, на візантійський лад, внизу чорний листочок, а також вузлик, яким з'єднано дві частини літери М. Цю величаву професійно виконану ікону датуємо за палеографічними та мистецькими ознаками XII ст. Реставрували її в др. пол. XV ст., залишаючи під новими накресленнями літер фрагменти давніх написів. Реставрація торкнулася передусім правого боку ікони — від царських врат. Тоді було нанесено на клеймах нові накреслення тих самих текстів із збереженням менш пошкоджених елементів давніх дипінті (XIII ст.) [11].

Наведені тільки як зразок особливо часто змінювані в такий спосіб літери С та Є, хоч не обминули такої долі в українській в'язі інші близькі за структурою літери: ω, О, F та споріднені з деякими з них.

Цей загальний погляд на співвідношення орнаменту й літери дає підстави стверджувати, що окремі, навіть дрібні прикраси, були здатні змінювати структуру літер. Тенденція до таких змін букв відома слов'янським мовам, але в українській мові вона має системний характер — від ілюзії згинів ліній літер до справжніх поглиблених згинів; від ілюзії загострення окремих їхніх частин до реальних їх звужень і гострот. Мабуть, сприяла цьому процесові комунікативна функція в'язі в позбавлених або майже позбавлених спеціальних засобів оздоблення написах на тисячах творів нашого середньовічного сакрального малярства.

Випереджувала цей акт низка тривалих процесів, необхідних для його реалізації у складі в'язі українського типу. У формуванні українського типу в'язі особливу роль відіграла властива ще давньому уставові (див. хоча б Остромирове Євангеліє) тенденція до стискування літер, які, ймовірно, вражали своєю великою порожнистою округлістю, тобто О, С, Є, F. Уже тоді в окремих пам'ятках, крім зазначеного, ледь звужували ще й ті частини названих літер, які спиралися на долішню лінію рядка. Згодом ця тенденція щораз виразніше проявлялася в пам'ятках української писемності, а це й сприяло, мабуть, створенню у др. пол. XII ст. звуженого уставу, який зайняв особливе місце в розвитку українського письма. Він підтримував становлення та розвиток української в'язі та на десятиліття пригальмовував проникання в українську писемність, зокрема в написи на творах малярства, середньоболгарського півуставу, а цей тип письма уже від кін. XIV ст. поширювався в кириличній писемності інших народів.

Зростала кількість пам'яток кириличного українського письма і відповідно актуалізувалася потреба в їх належному композиційному впорядкуванні. Назви творів та назви розділів повинні були виділятися в текстах. Тому й підхопили слов'яни у греків і саму ідею в'язі, і деякі засоби її реалізації задля творення власних пам'яток у мистецькому ключі.

Початковим етапом формування української в'язі стало ніби значне збільшення у висоту. Внаслідок цього густішими та занадто широкими та чорними на вигляд стали вертикалі літер, що, очевидно, спричинило відмову від потовщень. Див. хоча б переписаний у XIV ст. Служебник князя Володимира [12].

Стиснення літер зумовлювало більше загострювання здавна звужуваних в українській писемності нижніх, а згодом і верхніх заокруглюваних у минулому частин названих літер. А рядки високих вузьких, та ще й тонкими лініями нанесених букв, ставали добрим ґрунтом для проникання гнучких ліній накреслень.

Перелічені високі літери із вгнутими боками входять до складу великих, здебільшого ініціальних, літер звуженого уставу. Тонкі стиснуті букви, а за-

галом ще більше звужені, із загострюваними в бік ліній рядків частинами, становлять основу української гнучкої в'язі.

Симптоматично, що в південних слов'ян орнаментовано, здебільшого гілочками, *різні* літери вязі; під розмаїтими кутами чіпляли їх виконавці і до кінців щогол. Українська в'язь надавала перевагу гнучким листочкам, доданим внизу зліва тільки до загострених частин названих літер, формуючи гнучкість їхніх накреслень. Системно впорядковані в поєднанні зі згаданими високими вузькими літерами, гнучкі лінії створили ту в'язь, яка й стала набутком українського письменства та епіграфії. Цей тип в'язі характерний для української етнічної території, особливо інтенсивно виявляючись у XV та XVI ст., а частково — у XVII та XVIII ст., і пригас у XIX ст. Відродився у 30-х рр. XX ст. в Унівській іконописній школі Студитського монастиря в Уневі, щоби згодом знов стати окрасою українського монументального та станкового малярств (див. хоча б творчість сучасного іконописця Костянтина Марковича).

На зламі XIV—XV ст. писані українською в'яззю ініціали зображуваних персонажів прикрашають створені монументалістами ікони (див. статтю «Знаменна ланка» у цьому збірнику).

Цією в'яззю виконано також заголовки розділів українського першодруку — за китайським зразком різьбленого на дошках вузькошрифтового Євангелія, віддрукованого, ймовірно, у Львові у пер. пол. XV ст. та перевиданого в анонімній друкарні в Москві у 50-х рр. XVI ст. [13]. Час творення, отже, різьблення дощок — злам названих століть — підтверджують графіко-орфографічні риси типів письма пам'ятки. Тут у графіко-орфографічні особливості письма поч. XV ст. вплелися деякі риси письма XIV ст. За традицією, що склалася в українському письменстві, вписувались у вільні місця у рядках заголовків потрібні за текстом літери малих розмірів.

Постулати тирнавської школи патріарха Євтимія, що зродилися у великому десятиріччі Болгарії, були спрямовані на захист культурно-історичних надбань рідного народу. Вони проникали в Україну, а разом з ними по-новому наростала взаємодія української та південнослов'янських культур задля самозбереження: в Україні сягнула апогею в др. пол. XV ст.

Напис на Преображенні зі села Бусовиськ

Юрій Змієборець

Торкнулася й інших східнослов'янських народів і породила різні творчо переосмислені результати т.зв. другого південнослов'янського впливу.

Панувала, подекуди й досі зберігається у працях окремих палеографів думка, що саме другому південнослов'янському впливові завдячує Росія (маються на увазі не лише російський, але й український та білоруський народи) появу в'язі у книжному письмі [14].

Про розвиток української в'язі уже йшлося, проте не можна заперечувати того могутнього творчого імпульсу, що його вніс в українську писемність безпосередній контакт з інтелектуальною болгарською та сербською верхівкою, яка, використовуючи давніші зв'язки, еміґрувала саме на українські землі, тікаючи від тюркського поневолення. Тут гостинно приймали достойних гостей і навіть забезпечили високими посадами, включно з київським та галицьким митрополичими престолами. У свою чергу, імміґранти сприяли розвиткові українських монастирів, зокрема на Волині, та активізували українське культурне життя. Симптоматично, що в др. пол. XV ст., коли діяльність імміґрантів була в Україні особливо помітною, професійно, з великим тактом були відреставровані цінні ікони, такі як Петро і Павло з Малнева чи вже згадувана Богородиця Одигітрія з похвалою з Болехова (Грушева).

Зразок в'язі з Євангелія з Глинян (1498 р.) зі своєрідним наповненням у природному стилі навіть самих літер української вязі

Зразок в'язі з Апостола (с. Горожанна, сер. XVI ст.) та з Апостола (м. Рогатин, 1616 р.)

Узагальнення палеографів про визначальну роль II південнослов'янського впливу у формуванні в'язі східнослов'янських народів не стосується української в'язі в обох ділянках її функціонування. У книжній писемності заповнені безперервним текстом і рівномірно розподіленим суцільним орнаментом рядки мусіли зберігати і надрядкові знаки (придихи та наголоси) задля делімітації тексту. У написах на іконах вони відсутні, бо особливо важлива комунікативна, а не орнаментальна роль, дипінті, в яких значно раніше здійснюється поділ на слова.

Білоруська книжна писемність розвивалася в подібних до українських, а то й спільних із українськими політичних та культурно-історичних обставинах. Тому й типи письма, отже, й в'язь, були подібні: в основу формування було покладено природний принцип. Ця в'язь творилася поряд з українською, розвиток якої описали попередньо, а другий південнослов'янський вплив тільки стимулював його.

У російській в'язі цей вплив зумовив технічне вдосконалювання геометричного принципу у накреслюванні літер та в орнаментальному оформленні рядків. Тут широко застосовували засіб творення напівщогол із заокруглених частин літер. Щоправда, такий засіб інколи трапляється і в південнослов'янській, і в українській в'язі (див. наведений далі напис на Апостолі сер. XVI ст. зі с. Горожанної (НМЛШ, Ч. 193/г), а також наведений напис із Євангелія, датованого 1616 р., з Рогатина (НМЛШ, Ч. 32)), але аж такого поширення, як у російській, не знайшов ніде. У Росії тенденція до геометризованости літер урешті призвела до створення нового типу в'язі — з роздрібненими, порозділюваними щоглами: щогли двох літер, зліґовані в одну щоглу, діляться в якійсь частині, від чого в'язь ставала прозоріша, хоч самі літери деформувалися, бо їх щогли набували різних розмірів, причому частини літер могли вільно пересуватися на своїх щоглах відповідно до потреб в'язі.

Усе ж у пам'ятках писемності України трапляються і класичні зразки російської в'язі. Прикладом можуть бути окремі заголовки Кормчої, яку датуємо поч. XVII ст. (НМЛШ, Ч. 45).

Є підстави вважати, що якраз графічні особливості пам'ятки, які надто відрізняли її від інших пам'яток української писемності, викликали здивування читача: «Ґде? и коєго Году, почто ненаписаль? изь коєї-а книги? Роуко-писа(н)ніі-а ли? Древ-ніі-а ли? или новіі-а? или дроукова(н)ніі-а? и Ґде?» — запитує автор покрайнього напису на 319-й сторінці.

Справді, порвані щогли літер у суцільно заповнених ними рядках не сприймалися в Україні. Фактично не прийнялася також геометризована — квадрат, прямокутник — російська літера В.

Як відомо, Іван Федоров, ще перебуваючи в Москві, ознайомився і з українським, і з російським, зокрема московським, типами в'язі. Отже, його вибір у подвижницькій праці в Україні був свідомий. Про специфіку української в'язі дізнався, співпрацюючи (чи навчаючись майстерності друку) в «привезеній з Польщі» [15] до Москви анонімній друкарні. У перевиданих там українських першодруках в'язь заголовків була делікатною, ніби м'яке тонке мереживо, перехідною ланкою між «вишиваною» заставкою і основним текстом окремих розділів книг.

В'язь «Апостола», видрукованого в 1564 р. у спеціально створеній з наказу Івана Грозного першій російській друкарні в Москві, значно суворіша, властива московській каліграфічній школі.

Зіставлення спрацьовує разом з мовними та графіко-орфографічними доказами на користь україн-

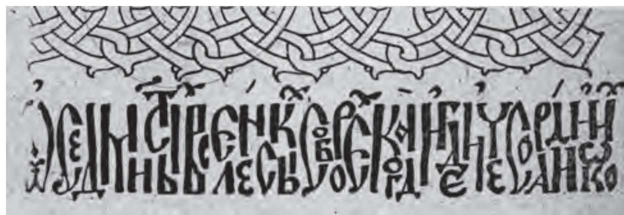
ського походження першодруків, перевиданих в анонімній друкарні у Москві [16].

Тим більша заслуга Івана Федорова в тому, що він, добре обізнаний зі значними технічними здобутками новгородської та московської шкіл російської геометричної в'язі, зумів тактовно, з неабияким почуттям міри, знайти в українських традиціях ключ до мистецького оформлення своїх видань в Україні, отже, й виконання рядків в'язі. І. Федоров нав'язав контакт із прославленим митцем Лаврентієм Пухалою та віддав до нього в науку свого працівника Гриня (Івановича). А сам Лаврентій Пухала став, як довела Віра Свєнціцька, автором фронтисписа до львівського Апостола, виданого 1574 р. [17]. Мабуть, непогані були взаємини друкаря з митцем, бо на фронтисписі наніс на сторінку книги, що в руках євангеліста, декілька літер російського півуставу, в т. ч. квадратну літеру В.

В'язь Івана Федорова з властивим авторові витонченим художнім чуттям підкоряється загальному мистецькому оформленню книг, що зумовлене самим місцем рядків в'язі.

В'язь львівського Апостола 1574 р. значно гнучкіша від в'язі московського Апостола 1564 р., а в'язь

Зразок в'язі на сторінках вузькошрифтового Євангелія (пер. пол. XV ст.)



Зразок в'язі з Кормчої (поч. XVII ст.)

Острозької Біблії трохи суворіша, що відповідає специфіці цих книг.

Враховуючи українські традиції, Іван Федоров прикрашає в Острозькій Біблії природним орнаментом також і писані гнучкою українською в'яззю ініціальні літери тексту, але контури ініціальних літер ніби перегукуються з контурами літер у рядках в'язі, як негатив із позитивом у фотографуванні. Скромність рисунка літер, що гарні вже самим своїм накресленням і композиційним зіставленням у рядках, компенсується в Біблії ренесансним багатством заставок.

Пролягає надто виразна межа між в'яззю, що є предметом дослідження палеографії, та в'яззю — предметом епіграфічних студій. Критерієм розмежування є міра потреби довести до адресатів інформацію про зміст нанесеного тексту напису, тобто в комунікативному зв'язку зі сприймачем. Створюються умови для переваги графічного над орнаментальним і навпаки. Відповідно міняється структура рядків в'язі, способи накреслення букв, використання ліґатур та інших засобів звужування текстів у рядках, а то й сама дефініція в'язі. Заголовки частин книг релігійного канонічного змісту, як правило, відомі користувачам — священикам, дияконам, дякам. То ж немає необхідності дбати про графічну виразність текстів у нанесених в'яззю рядках, які стають часто мистецьким довершенням заставок, чим і зумовлюється безперервність кожного заголовку у рядку, отже, відсутність поділу на слова, а також надавання переваги орнаментальності з рівномірним чергуванням сегментів.

Інакше, ніж палеографи, повинні б визначати в'язь епіграфологи, бо інформація, що її несуть епіграфи, спрямовується безпосередньо на сприймача. Тому вона повинна бути виразно та лаконічно висловлена і чітко оформлена на письмі в точно виділеному для цього письма-в'язі місці в композиції пам'ятки.

Зразок в'язі на сторінках Апостола, видрукованого І. Федоровим в Москві 1564 р.

Зразок в'язі на сторінках Апостола, видрукованого І. Федоровим у Львові в 1574 р.

Написи на творах середньовічного українського малярства, адресовані безпосередньо мирянам, мусять, як уже згадувалося, бути чіткими, тому в рядках використовували іноді тільки ліґатури, і то переважно щоглові. Найчастіше ліґовані Р, а також архаїчно накреслена буква А — з вертикальною щоглою і дочіпленою вгорі зліва маленькою петлею. Таке накреслення цієї літери перестає існувати в книжних текстах письменства вже у XII ст., іноді у XV ст., і далі літери типу Л самі або разом із супровідними під кінець слова, за болгарським зразком, обернені на 180 градусів, приєднували щоглою до щогли попередньої літери під кінець слова. Проте ця видозміна не затемнювала чіткості напису, отже, не зменшувала комунікативної ролі написаного.

Зразок в'язі з Євангелія зі с. Щуровичі

Поділ на слова текстів у рядках в'язі, який спостерігаємо вже в XIII ст. в дипінті творів малярства, ще не був довершений у книжному письменстві навіть у XVI ст. Цей поділ вимагає особливої уваги дослідника хоча б тому, що торкнувся навіть в'язі. Неподільні рядки в'язі ставали у письменстві дедалі більше суцільним орнаментом. Доповняли цю орнаментальність, щораз виразніше накреслені, надрядкові знаки — придихи, наголоси, що стали нагадувати арабське письмо. Часто орнаментальність виключала навіть комунікативне значення тексту. Хто розумів мову надрядкових знаків, той знав, що вони — єдиний засіб розрізняти початки та кінці слів. Але й його заплутували винесені над рядок титли та, зрідка, виносні літери.

Як уже зазначалося на противагу орнаментальності рядків в'язі у книжному письменстві у рядках в'язі на дипінті творів сакрального малярства, зокрема на іконах, переважає комунікативність. Така роль є, зрештою, спільною для всіх типів письма дипінті українських середньовічних ікон. Забезпечує її виконування:

- дуже дбайливе накреслювання літер навіть у текстах творів народних майстрів;
- поділ текстів на слова (у народних майстрів не завжди послідовний);

• в основному відсутність надрядкових знаків — наголосів, придихів, крім титл, та зрідка сильного придиху над омегою;

• наявність у заголовках — рядках в'язі чітких, прозорих ліґатур, але дуже обмежене вживання вставних і виносних літер;

• наявність у текстах дипінті, крім тих, що писані в'яззю, виносних літер, а то й цілих складів, під титлом відповідно до потреби змістити текст у визначеному для нього місці: це стосується й виносних без титла, які тоді, однак, або започатковують нову, палеографічну рису, або підкоряються тій, що вже є у писемності;

• для звуження рядка в'язь використовує ліґатури та, зрідка вставні літери;

• дипінті ікон не люблять прикрас; лише початок формування українського типу в'язі-письма допускає, як згадано вище, природні елементи в орнаменті — гілочки, листочки — задля творення гнучких частин літер української в'язі.

Поєднавши гнучкі літери і природний стиль орнаменту з деякими модифікованими на цьому ґрунті засобами геометричного стилю, в Україні витворили новий тип в'язі, сповнений гармонії і форм, що став справжньою окрасою рукописних і друкованих книг (див. хоча б Євангеліє зі Щурович поч. XVII ст. — НМЛШ, Ч. 1256), а також титульний аркуш «Книги о священстві» Йоанна Златоуста, надрукованої у Львові 1614 р. (Вісник НТШ).

Якщо потреба в комунікативності стосується не лише текстів інших дипінті ікон, а й навіть рядків в'язі, то можна вважати, що українська ікона, на відміну від творів сакрального малярства більшості народів Європи, орієнтована і на глядача, і на читача.

Можна було б припускати, що вимога широко пропагувати «Боже слово» запозичена безпосередньо від ісихастів (XIII ст.) або за посередництвом тирнавської школи патріарха Євтимія (др. пол. XIV—XV ст.). Але той факт, що найбільше збагачувалися виразними розлогими розповідями ікони про життя святих, про Страшний суд і страсті Христові, ті ікони, що їх малювали народні майстри, вказує на особливу роль таких дипінті в житті народу. Ікони з їхніми написами, на відміну від дорогих рукописних чи друкованих книг, були доступні людям не залежно від їхнього майнового цензу. Вони прикрашали не тільки храми, а й хати мирян. То й у написах на цих іконах уже від XV ст. пульсує жива народна мова: тут святий Микола, щойно народившись, уже «стояв у ночвах три часи», «пилами тнуть святу Варвару» і т.п. Мабуть, такі ікони, що проникали і в найглухіші закутини нашої землі, були першими, добре ілюстрованими букварями. А почесно вишикувані ряди хатніх ікон зі старанно виписаними та проілюстрованими епічними розповідями про життя, подвиги, страждання або ж про злочини й кари — першими «бібліотеками» наших далеких предків.

1. *Щепкин В.Н.* Русская палеография / В.Н. Шепкин. — М. : Наука, 1967. — С. 40.
2. Там же. — С. 4.
3. Там же.
4. Там же. — С. 41.
5. Там же. — С. 44.
6. *Bohdan D.P.* Paleografia romano-slava / D.P. Bohdan. — Bucureşti, 1978.
7. *Карский Е.Ф.* Славянская кирилловс палеография / Е.Ф. Карский. — Л. : Изд. АН СССР, 1928. — С. 240.
8. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. — К. : Наукова думка, 1977—1978.
9. Детальніше див. *Николай Райновъ*. Орнаментъ и буква въ славянской р+кописи на Народната библиотека въ Пловдивъ / Николай Райновъ. — София : Държавна печатница, 1925 — С. 10.
10. *Срезневский И.* Древние памятники русского письма и язика / И. Срезневский. — СПб., 1863 ; 2-е изд., 1882.
11. Детальнішніше див. *Коць-Григорчук Л.* Написи на іконах Богородиці Одигітрії з пророками / Л. Коць-Григорчук // Народознавчі зошити. — 1998. — № 6. — С. 598—618.
12. *Ohijenko I.* Wzory pism cyrylickych / I. Ohijenko. — 1927.
13. *Коць-Григорчук І.* Біля джерел кириличного книгодрукування / І. Коць-Григорчук // Українська мова. — 2008. — № 1. — С. 50—68.
14. *Соболевский А.И.* Южно-славянское влияние на русскую письменность в XIV—XV вв. Речь, читанная на годичном акте Археологического института 8 мая 1894 г. / А.И. Соболевский. — СПг, 1894. — С. 24.
15. *Fletcher Giles the Elder*. The English work / ed. by Lloyd E. Berry. — Madison, 1964. — P. 269. Наведено за : *Ісаєвич Я.Д.* Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. — Львів, 1983. — 156 с.
16. *Коць-Григорчук Л.* Біля джерел кириличного книгодрукування. — С. 50—68.
17. *Свєнцицкая В.И.* Об авторстве фронтисписа львовского Апостола 1574 г. / В.И. Свєнцицкая // Федоровские чтения 1979. — М. : Наука, 1982. — С. 5—18.

Lidiya Kost'-Hryhorchuk

ON UKRAINIAN ORNATE LIGATURE LETTERING

In the article has been studied the Ukrainian ornate ligature lettering as a type of Cyrillic decorative writing spread in monuments of the written language by Ukrainians, Byelorussians and Romanians (Walachians, Moldavians). Some specific features in this kind of writing and its origin as well as directions of its development have been defined. Author's special attention has been paid to a structure of lines in ornate ligatures, to conditions under which those were used and functional load of those in monuments of book-writing as good as in inscriptions in creations of Ukrainian sacral easel painting.

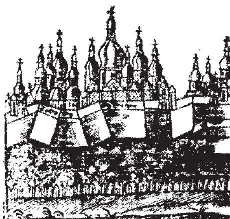
Keyword: sacral painting, icon painting, monuments of writing, paleography, ornate ligature lettering, system of decorative writing, Ukrainian type of ligature lettering, ligature.

Лидия Коц-Григорчук

УКРАИНСКАЯ ВЯЗЬ

В статье рассматриваются примеры украинской вязи как типы кириллического декоративного письма распространенные в памятниках письменного языка украинцев, белорусов и румын (валахов, молдаван). Определены особенности данного вида письма, его происхождение, а также направления его развития. Особое внимание уделяется структуре строк вязи, условиям ее использования и ее функциональной нагрузке в памятниках книгописания как и в надписях на произведениях украинской сакральной станковой живописи

Ключевые слова: сакральная живопись, иконопись, памятники письменности, палеография, вязь, система декоративного письма, украинский тип вязи, лигатура.



Публікації

Маріанна МОВНА

ПУТІВНИКИ ЛЬВОВОМ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1919—1939): СУЧАСНА ІСТОРИЧНА ВІЗІЯ

У статті здійснена перша в українському львовознавстві спроба пролити світло на історію створення путівників нашим містом міжвоєнного періоду (1919—1939). У ній визначено типологічну приналежність путівників, підкреслено їх тематичні, ідеологічні та лінгвістичні особливості. Характеризується доробок найпомітніших авторів, відомих діячів своєї епохи — М. Орловіча, Б. Януша, М. Голубця, І. Крип'якевича, М. Яросевіч, О. Мединського та ін., а загальна бібліографія путівників Львовом цього періоду налічує близько 60 позицій.

Ключові слова: путівники, Львів, історія, міжвоєнний період, бібліографія, сучасна історична візія.

© М. МОВНА, 2011

На XIX століття — епоху бурхливого розквіту капіталізму, промислового виробництва, міждержавних комунікацій у вигляді прокладення залізничної мережі, телеграфного і телефонного зв'язку, поширення засобів масового інформування населення та міграційних процесів припадає початок тенденції до швидкого розвитку туризму як окремої галузі економіки у Старому світі та на Американському континенті. Паралельно із прискоренням темпу життя людство поступово приходило до усвідомлення необхідності нагромадження та систематизації описового матеріалу краєзнавчого характеру, внаслідок чого почали з'являтися видання, що задовольняли нагальну потребу численних мандрівників у місцевій інформації під час перебування в далеких подорожах — на чужих континентах, інших країнах та містах. Це були переважно книги невеликого формату, здебільшого кишенькові, які можна було постійно носити із собою як необхідний на кожному кроці довідник. Ось чому вони отримали назву «вадемекум» [1] (від. лат. vade mecum, що дослівно означає «іди зі мною»). Початково під цією назвою був виданий у Кельні (Німеччина) 1709 р. відомий молитовник «Vademecum piorum christianorum». А перше у світі видання, яке можемо назвати путівником у сучасному розумінні, видрукуване фірмою німецького книготорговця і видавця Карла Бедекера у Кобленці, побачило світ 1829 р. [2]

Вивчення історії путівників нашим містом належить до мало висвітлених питань сучасного українського львовознавства. Перші спроби систематизації наявного джерельного матеріалу, періодизації львівських путівників та відтворення хронології їх історичного поступу були здійснені уже в наш час істориком Олександром Шишкою [3] та книгознавцем Оксаною Вербіцкою [4]. Окрім того, бібліограф Наталія Кошик в контексті висвітлення історіографічного аспекту українських книжкових та періодичних видань з краєзнавства і туристики Львова першої третини XX ст. [5] подала стислий огляд кількох українських путівників міжвоєнного періоду (М. Голубця, І. Крип'якевича, О. Когута-Б. Котецького). З польських дослідників цієї проблематики назвемо Моніку Рауш, автора невеликої аналітичної статті [6], в якій подана і вибрана бібліографія львівських путівників. Щодо текстової частини розвідки, не можемо не відзначити стихійно-хаотичний характер відбору й укладання матеріалу,

Іл. 1. Мечислав Орловіч. Початок XX ст.

а внаслідок цього — типологічну невизначеність самих путівників. У бібліографічних відомостях ми помітили численні помилки й неточності. Окрім того, запитання викликають й хронологічні рамки цього дослідження (1850—1939), особливо верхня межа, не підтверджена відповідним фактологічним матеріалом. Цим, практично, і обмежується сучасна історіографія досліджуваного питання.

Загалом, історію видання путівників Львовом ми поділяємо на шість історичних періодів: австрійський (1772—1918 з перервою на російську окупацію); російський (1914—1915); польський (1919—1939); радянський (1939—1941, 1944—1992); німецький (1941—1944); український (з 1992 р.).

У центрі уваги цієї статті — польський період, що протривав 20 років. Його започатковує «Ілюстрований путівник Львовом», виданий М. Орловічем у 1920 р. [7]. У розпал польсько-українського військового протистояння 1919 р. командування польського Галицького фронту висунуло ініціативу підготувати силами солдатського університету в Ярославі новий ілюстрований польський путівник Львовом (останній польськомовний путівник містом датувався 1910 р.). Виконання цього проекту було доручено М. Орловічу як референту університету з освітніх справ та досвідченому автору багатьох довоєнних путівників Галичиною [8—12]. Доктор права, географ й природжений мандрівник, засновник та перший голова Академічного туристичного клубу (1906—1911) Мечислав Орловіч зробив значний внесок у створення путівників Львовом, всією Галичиною та у справу популяризації рідного міста й краю у Європі. Його активна діяльність поклала початок польській краєзнавчій туристиці в Галичині.

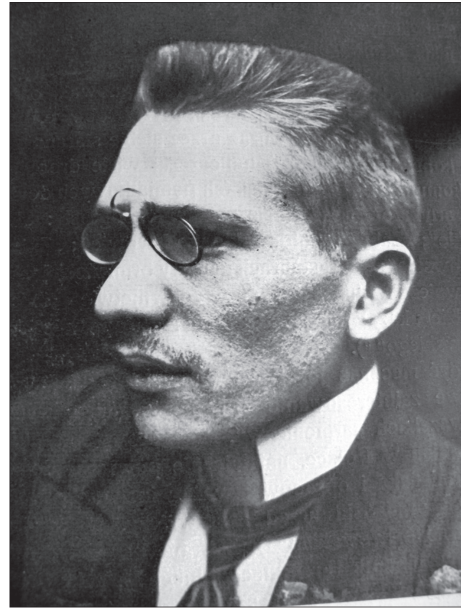
Побудований за маршрутним принципом з описом за дільницями, вулицями і площами, путівник М. Орловіча (іл. 1) був розрахований перш за все на військовиків з різних кутків Польщі, яких автор прагнув ознайомити з минулим Львова, його культурною та мистецькою спадщиною, військовою історією, пам'ятками архітектури, акцентуючи на споконвічній польськості культури міста (розділ «Львів як осередок польської культури»). Знайомство читачів з найважливішими пам'ятками історії та культури, визначними будівлями, церквами, костелами, парками, музеями, а також найпопулярнішими маршрутами мандрівок за місто супроводжувалося історичними екскурсами (розділи «Історія міста та статистика», «Львів під час війни 1914—1919 рр.»), пронизаними тенденційним висвітленням історичних і воєнних подій та піднесенням з приводу відродження Речі Посполитої. Путівник заілюстрований 32 фотографіями. Авторство окремих з них встановлено у книзі «Давня львівська фотографія 1839—1939» [13].

Друге розширене перевидання путівника з'явилося друком 1925 р. [14] у серії «Польська туристична бібліотека» коштом Міністерства публічних робіт, керівником сектору «Туристика» якого на той час працював М. Орловіч. Воно містило 102 ілюстрації та план міста. Представлений у другому виданні матеріал зазнав значної структурної перебудови через введення нової інформації. Особливого розширення зазнав розділ «Околиці Львова». Тут автор зосередив відомості про геологію корисних копалин, особливості фауни та флори, характеристику поселень з демографічним і національним складом їх мешканців, місцеві культурні пам'ятки Левандівки, Рясної, Білогорщі, Сигнівки, Замарстинова, Голоско, Збоїщ, Винник, Сихова, Сокільник, подав опис підльвівських курортних місцевостей з їх лікувальними властивостями (Брюховичі, Воля Добростанська, Зимна Вода, Любінь Великий, Пустомити).

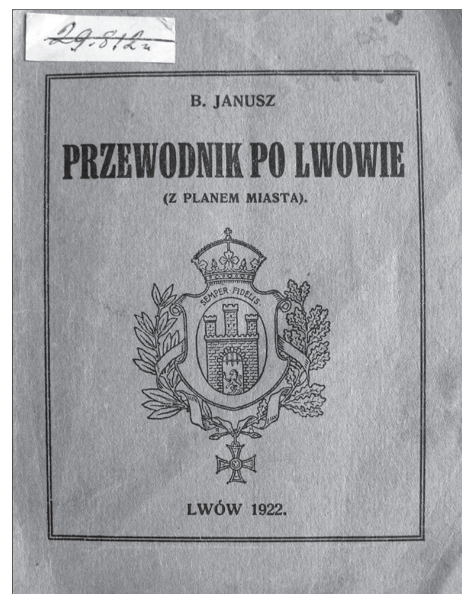
Сучасні польські історики високо оцінили заслуги М. Орловіча на полі розвитку та популяризації вітчизняної туристики і краєзнавства [15; 16]. Якщо

абстрагуватися від авторського бачення історичних подій, можемо погодитися з оцінкою діяльності Орловіча як автора численних провідників, в яких незмінно був присутній Львів, зробленою дослідником польського туристичного руху Т. Коваліком: «Путівники авторства Орловіча мають ту перевагу, котра рідко трапляється сьогодні — прискіпливу увагу до детального викладу матеріалу та достовірності поданої інформації» [17]. Зауваження Томаша Коваліка видається цілком обґрунтованим в контексті того, що М. Орловіч здебільшого описував у путівниках те, що бачив на власні очі, мінімально використовуючи тогочасну краєзнавчу літературу.

У 1922 р. вийшов у світ змістовний путівник Львовом [18] Богдана Януша (1887?—1930) (іл. 2), людини енциклопедичних знань, що отримала їх самотужки, краєзнавця, музейника, публіциста, археолога, історика мистецтва, бібліографа, видавця наукових часописів, бібліофіла за покликанням, який у цей час виконував обов'язки консерватора (головного охоронця) історичних пам'яток Львівського округу, зрештою, відданого нашому місту патріота. Б. Януш під власним прізвищем писав по-польськи, а під псевдонімом Василь Карпович друкувався в українських часописах, оскільки був українцем за походженням й грекокатоликом за віросповіданням.



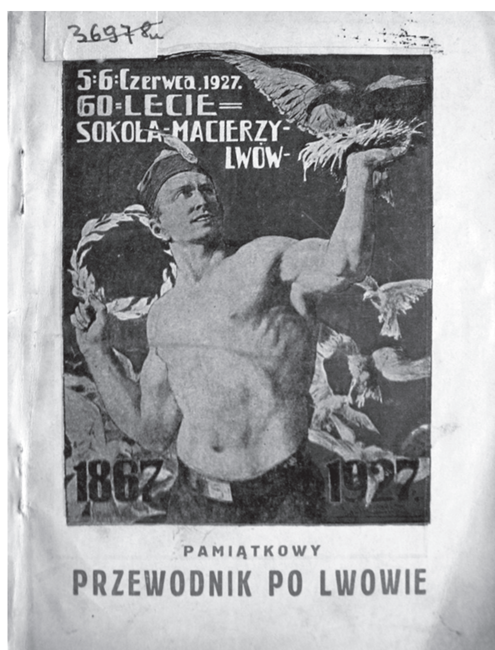
Іл. 2. Богдан Януш. 20-ті рр. XX ст.



Іл. 3. Обкладинка путівника Львовом авторства Б. Януша. 1922 р.

Невеликий за обсягом путівник довідникового типу й кишенькового формату (72 с.) складався із шести розділів, які містили практичну інформацію: транспортні засоби, готелі, ресторани, банки, театри, урядові та публічні інституції; лапідарний історичний нарис; пам'ятки мистецтва і архітектури (основна частина); парки; цвинтарі; музеї, галереї, бібліотеки, архіви з коротким оглядом їх колекцій. У книжці, надрукованій у важкий післявоєнний період, відсутні ілюстрації, за винятком графічного герба Львова на обкладинці (іл. 3).

Богдан Януш також був автором україномовного путівника Львовом, рукопис якого, датований 1919 роком, нині перебуває у фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові [19]. «Провідник по Львові» відклався у фонді НТШ, оскільки його друк планувався накладом книгарні Товариства. Первісним задумом автора було підготувати сім розділів: «Старинний Львів», «Церкви», «Костели», «Пам'ятки будівництва», «Огороди», «Цвинтарі», «Музеї, бібліотеки і архіви». В архіві ж зберігається рукопис лише п'ять розділів (без першого й шостого), обсягом 211 аркушів. Слід відзначити, що путівник Януша має яскраво виражений україноцентричний характер, який автор підкреслює у невеликій вступній частині. Акцентуючи на висвітленні здебільшого українських артефактів Львова, він прагне надолужити історичну несправедливість щодо української мови в Галичині за часів Австро-Угорщини, яка виявлялась у



Іл. 4. Обкладинка путівника польського спортивного товариства «Сокіл-Матір». 1927 р.

вузькості сфери її суспільного функціонування. Описуючи церкви міста, Б. Януш головну увагу концентрує на комплексі будівель архікатедрального собору св. Юра, подає їх історико-архітектурний екскурс, опис інтер'єрів та екстер'єрів собору, митрополичих палат, дзвіниці і консисторії, детально зупиняється на родоводі та суспільно-політичній діяльності галицьких митрополитів, зокрема родини Шептицьких (40 сторінок рукопису), не оминаючи, однак, й інших українських сакральних об'єктів (Волоська церква, Святого Духа, св. Петра і Павла, Преображення Господнього, сестер Василіянок). Значно менший за обсягом розділ «Костели», що містить опис пам'яток сакральної архітектури іншої конфесійної приналежності (Латинський кафедральний собор із прилеглими каплицями, Вірменський архікатедральний собор, костели католицьких орденів). Серед архітектурних атракцій Львова автор виділяє площу Ринок як історичне серце міста, вулицю Руську, Ставропігію, Порохову вежу та міський арсенал, будівлі Галицького Сейму, театрів, музеїв, навчальних закладів, пам'ятники визначним діячам. Увагу автора провідника привернули популярні серед львів'ян парки (Гетьманські та Губернаторські вали, Високий замок, Цісарський ліс, Єзуїтський город, Погулянка, Цетнерівка та ін.). Знавець історичних старожитностей Б. Януш не міг оминути увагою багатих колекцій львівських музеїв (Національного ім. митр. А. Шептицького, НТШ, Ставропігійського братства, Любомирських, Оссолінеуму, Природничого, Міського Промислового), бібліотек та архівів. Написання рукопису, підписаного на титульному аркуші «Василь Карпович», було завершено 15 жовтня 1919 р.

1927 р. з нагоди 60-річчя польського спортивного товариства «Сокіл-Матір» [20] (іл. 4) зусиллями його чільників було видруковано ювілейний путівник Львовом. Окрім звичної у путівниках інформації для подорожніх, він подає історичний шкіц діяльності товариства з 1867 р., включаючи його внутрішній устрій, перелік керівних діячів з їх фотографіями, пресових органів. Розділи, присвячені історичній тематиці, підготував професор політехніки Ян Сас-Зубрицький («З праісторії Львова», «Огляд пам'яток минулого»).

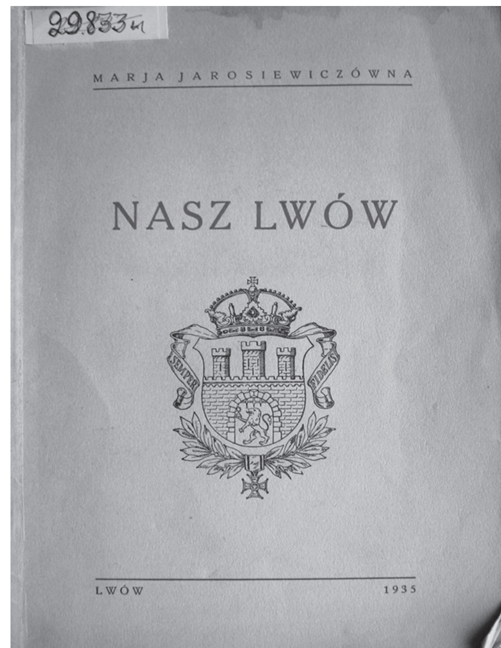
У 1933 р. в зв'язку з приєднанням до міста низки підльвівських сіл (Замарстинів, Голоско Мале, Клепарів, Білогорща, Сигнівка, Кульпарків, Козельники, Знесіння) і створенням «Великого Львова», міська агломерація якого за чисельністю населення займала третє місце у довоєнній Польщі після Варшави і Лодзі, з'явився друком однойменний путівник та інформатор [21]. Він обіймав три розділи: «Початки Львова та його історія» з коротким викладом найважливіших історичних подій; «Провідник містом», укладений за дільницями, згідно з давнім адміністративно-територіальним поділом, а також опис новоприєднаних територіальних одиниць; «Інформаційна частина» зі списком вулиць та площ в алфавітному порядку, перелік державних установ, фінансових інституцій, представників різних професійних груп, готелів, ресторанів та рекламні оголошення.

На початку 30-х рр. з'явилася друком низка путівників (1933, 1934, 1937), які видавав львівський тижневик «Gazeta Mieszkaniowa». Серед них варто виділити «Ілюстрований путівник по Львову» 1934 року видання [22], присвячений 15-й річниці незалежності Польщі, найрепрезентативніший та найбільшим за обсягом. Його рецензентом та автором стислого історичного екскурсу Львовом став відомий польський історик, музейник та архівіст Олександр Чоловський (1865—1944). За амбіційним задумом видавців їхній путівник

змішаного типу, претендуючи на співзвучність зі швидким ритмом життя сучасного великого міста, надавав усю необхідну для туристів інформацію — одно- та дводенні туристичні маршрути, найновіший перелік вулиць та площ з їх розташуванням на плані міста, найважливіших пам'яток, адреси адміністративних та громадських інституцій, музеїв, бібліотек, видавництв, засобів інформації, навчальних, лікувальних, спортивних, розважальних закладів, комунальних підприємств, суб'єктів господарської діяльності, ліній транспортної мережі, рекламні оголошення.

1935 р. книжкова Леополітана збагатилась ще одним цікавим виданням — працею польської дослідниці Марії Яросевіч (1888—1982) «Наш Львів» [23] (іл. 5). Непересічну вартість цієї публікації відразу помітила і зафіксувала тогочасна критика в особі Мар'яна Тировіча [24], який цілком справедливо визначив її жанрову приналежність до «пограниччя монографії про місто і краєзнавчого путівника». У своєму історичному нарисі авторка в контексті відповідних розділів описала як старовинні пам'ятки архітектури (Латинський архікатедральний собор з каплицею Боїмів, катедра св. Юра, Вірменський собор, площа Ринок, Волоська церква, найзначніші костели та монастирі, старий єврейський цвинтар), так і відносно «молоді» (залізничний двірець, університет, Оссолінеум, міський театр та ін.).

Мар'ян Тировіч подав невелику, але предметно вичерпну і досконалу фахову рецензію, яка актуально звучить і сьогодні. Ми наводимо її з незначними скороченнями. «Книжка, що складається із 30 лапідарних розділів про найцінніші пам'ятки і найцікавіші особливості міста Лева, є корисною для вибагливого туриста, який за невеликий проміжок часу хоче пізнати принади та історію міста, що криються в його мурах, площах, цвинтарях. Старанно дібрані ілюстрації (оригінальні фотографії вклеєні до кожного примірника окремо), гарний папір та естетична обкладинка — усе це робить цей путівник приємним товаришем у мандрівці містом. Доданий наприкінці перелік найважливіших видань про давній і сучасний Львів є вартісним для історика з огляду на брак окремої вичерпної бібліографії міста». Залишається лише додати, що авторка цього пізнавального видання читала лекції на курсах для гідів Львовом, організованих місцевим відділом Польського краєзнавчого товариства наприкінці 30-х рр.

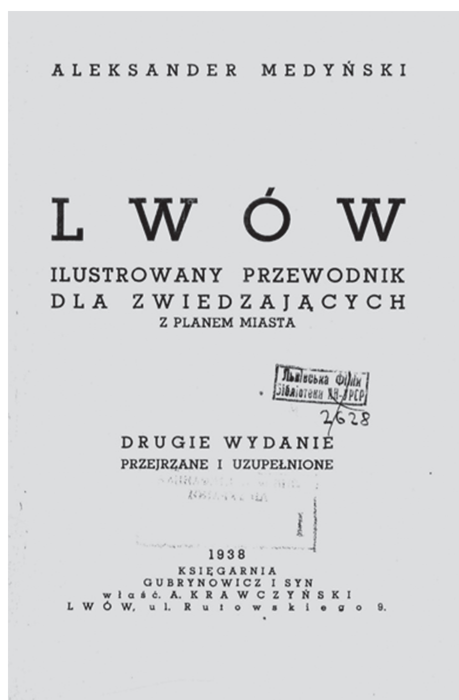


Іл. 5. Обкладинка путівника Львовом М. Яросевіч. 1935 р.

У 1936 р. накладом автора у графічному закладі Кароля Дорошинського вийшов друком ілюстрований путівник львівського історика-краєзнавця, публіциста і педагога Олександра Мединського (1882—1940) [25]. У путівнику довідниково-маршрутного типу, що складався з 19 розділів, наводився короткий історичний нарис Львова та практична туристична інформація (адміністративний поділ за дільницями, транспортні комунікації, адреси урядових установ, навчальних закладів, поштових відділень, банків, готелів, ресторанів, театрів та ін.). Автор розробив і подав програму відвідання міста з переліком основних достопам'ятностей та музеїв, розраховану на один, два та три дні. Окремий розділ присвячено детальному опису історичних пам'яток Львова, котрі повстали у певний історичний період — княжий, польський, австрійський, знову польський. Пильної уваги автора удостоїлись фондові збірки архівів, бібліотек, музеїв, зроблено короткий огляд громадських організацій, закладів охорони здоров'я, наукових, професійних та спортивних товариств, міських парків, цвинтарів. Видання, опоряджене ошатною обкладинкою роботи Р. Менкіцького з видом Львова, дуже прихильно зустріла тогочасна критика в особі як пре-

си, так і фахових дослідників історії міста [26], а також широкі кола читачів, особливо молодь та туристи. Тому невеликий наклад розійшовся упродовж року і виникла необхідність повторного видання, яке у дещо доповненому та переробленому вигляді, зокрема з новим розділом «Підземний Львів», побачило світ влітку 1937 р. [27] (іл. 6). Цей доволі неординарний для тодішнього книговидавничого процесу факт відзначає і рецензент видання М. Яросевіч [28], яка високо оцінила путівник Мединського. Для нас її рецензія у львівському часописі «Przegląd Krajoznawczy» — додатково вартісна, оскільки самим фактом своєї появи у вересні 1937 р. дозволила встановити справжню дату виходу в світ другого видання путівника, вказану на титульному аркуші з помилкою (1938).

Спеціально не зупиняючись на виокремленні їх внутрішнього наповнення, що було доволі стандартним (згадка та стислий огляд основних архітектурних пам'яток і культурно-освітніх закладів Львова, відпочинкових зон як у межах, так і поза межами міста, транспортне сполучення, потужний рекламний блок), все ж відзначимо появу у цей час низки дрібніших путівників. Серед них видання, приурочене до І з'їзду польських бібліотекарів (1928), ілюстрований путівник по Львові, виданий Яном Шпігелем (1928), орієнтаційний путівник Львовом, що побачив світ накладом міської громади (1930), путівник Львовом, видрукуваний за кошти дирекції державної залізниці (1938), путівникові видання польського туристичного бюро «Орбіс» та ін.


ALEKSANDER MEDYŃSKI

LWÓW

ILUSTROWANY PRZEWODNIK DLA ZWIEDZAJĄCYCH

Z PLANEM MIASTA

DRUGIE WYDANIE

PRZEJRZANE I UZUPEŁNIONE

1938

KSIĘGARNIA GUBRYNOWICZ I SYN

właść. A. KRAWCZYŃSKI

LWÓW, ul. Rutowskiego 9.

Іл. 6. Титульний аркуш ілюстрованого путівника Львовом О. Мединського. 1937 р.

Міжвоєнне двадцятиліття можемо вважати переломним періодом на користь українців у загалом несприятливій для них ситуації на книжковому ринку львівських путівників, де неподільно панували польські видання. Як справедливо зауважує О. Шишка, хоча українці мали досить потужну історичну школу, сформовану завдяки плідним зусиллям Наукового товариства ім. Шевченка, проте чільні її представники, учні М. Грушевського: І. Крип'якевич, М. Кордуба, С. Томашівський, І. Джиджора, І. Кревецький та ін. перш за все були зайняті розпрацюванням питань давньої історії Галицько-Волинського князівства, утвердженням пріоритету українців у заснуванні Львова і розробкою фундаментальних проблем історії України. А для популяризаторської роботи бракувало часу, та мабуть, і можливостей [29].

Першою ластівкою серед українських путівників Львовом було видання 1925 р. «Львів. Провідник» [30], опубліковане книжково-видавничою спілкою «Червона Калина». Щодо авторства зазначеного путівника, то тут думки дослідників суттєво розходяться. Так, в «Енциклопедії Львова» стверджується, що автором першого українського путівника Львовом є Микола Голубець (1891—1942) [31] (іл. 7). Цю ж думку поділяє Леся Кічура у статті, присвяченій постаті М. Голубця як історика-леополіста [32]. Хоча, на наше глибоке переконання, якого, до речі, дотримується і О. Шишка, ситуація видається дещо складнішою. Титульний лист «Провідника» повідомляє, що М. Голубець є автором першого розділу книжки: «Історія Львова від найдавніших часів. Історичні пам'ятники старовини», зміст якого складає симбіоз історичних відомостей про наше місто з початків його заснування та опису найвизначніших архітектурних пам'яток, дібраних за маршрутним принципом й побачених очима українця. Власне у цій національній візії культурно-історичного середовища Львова, вперше оприлюдненій публічно на шпальтах українського путівника, полягає беззаперечна заслуга М. Голубця як перед рідним містом, так і вітчизняним історичним

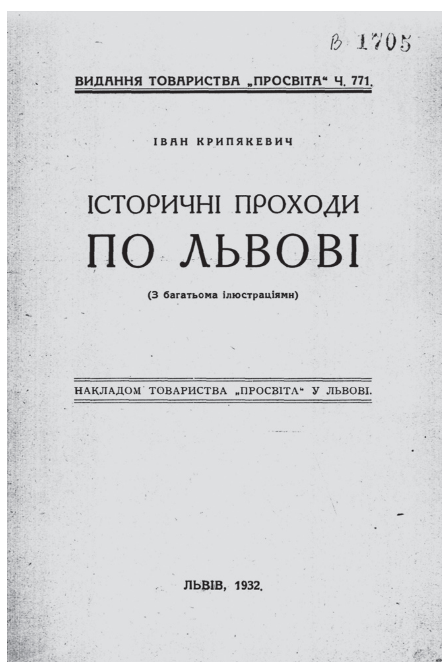
краєзнавством (на чому акцентувала тогочасна критика). Другий розділ — «Львів у часах великої і визвольної війни. З.У.Н.Р.» позначений криптонімом Л.Л. Як подає «Словник українських псевдонімів та криптонімів» [33], криптонімом Л.Л. користувався Левко Лепкий (1888—1971); він, найімовірніше, і був автором цього розділу, оскільки одночасно поєднував посади директора і редактора видавництва «Червона Калина». А заключний розділ путівника без зазначення авторства під титулом «Провідник по Львові» слугує інформаційним тлом переважно українських установ міста — окремих культурно-освітніх, професійних товариств, промислових підприємств та фахівців-українців.

Нашу думку про лише часткове авторство М. Голубця в аналізованому путівнику підтверджують тогочасні рецензії на це видання — відомого історика й мистецтвознавця Володимира Січинського (1894—1962) [34] та літературознавця Володимира Дорошенка (1879—1963) [35]. Перший дуже схвально відгукнувся про основну частину праці блискучого знавця Львова — Миколи Голубця: «Цінність цього нарису полягає в тому, що тут дуже вдало з'єднано принціп топоґрафічного огляду рівнобіжно з історично-хронольоґічним розвитком монументального мистецтва. Тому ми маємо не тільки «провідник» по місту в вузькому значінню цього слова, але також солідну моноґрафію про Львів — його історію, розвиток та мистецькі памятки». Розділ про Львів воєнного часу викликав у В. Січинського певні застереження щодо підбору ілюстративного матеріалу, рівно ж, як і додаток «Провідник по Львові» (с. 170—179), у якому, на думку рецензента, «зовсім не зазначені такі важні освітньо-громадські установи, як міські музеї, бібліотеки, театри. Це тим більше дивно, що в загальному тексті М. Голубця є перегляд всіх цих установ». Власне цей закид рецензента є зайвим аргументом на користь твердження лише про часткове авторство М. Голубця, оскільки такий авторитетний дослідник не проминув би увагою потребу уніфікації громадських установ в обох розділах, якщо би був їх одноосібним автором. Володимир Дорошенко у рецензії на сторінках «Літературно-наукового вістника» зазначив, що «історію самого міста й опис його старанностей та сучасних культурних і ин. установ подав дуже сумлінно в стислім огляді М. Голубець, а від вибуху світової війни включно до польсько-української війни історію міста змалював Л.Л.» (с. 191). Проте історично склалося так, що авторству Миколи Голубця приписують весь «Провідник».

Іл. 7. Микола Голубець. 20-ті рр. XX ст.

У 1931 р. у львівському видавництві «Дажбог» побачила світ книжка (обсягом 70 сторінок) під назвою «Покажчик українського виробництва, торговлі та вільних звань» [36], яка була першим таким виданням на українському ґрунті. Вона складалася з короткого провідника Львовом довідникового типу, алфавітного довідника державних міських установ, опису виробничих та торгівельних підприємств і часописів, а також містила перелік фахових шкіл, представників вільних звань (адвокатів, лікарів, інженерів) та декілька сторінок реклами українських виробників і споживчих послуг. Як зазначалося у передмові до «Покажчика», редакція планувала видати другу частину, яка б охоплювала інформацію з-поза Львова та провідник краєм.

У 1932 р. український історик Іван Крип'якевич (1886—1967) зібрав в окрему книгу, що вийшла друком у бібліотечці товариства «Просвіта» [37] (іл. 8), цикл своїх краєзнавчих розвідок, надрукованих 1930—1931 рр. ілюстрованим науково-популярним часописом «Життя і знання», у яких подано опис історичних прогулянок Львовом. Припуска-



Іл. 8. Титульний аркуш «Історичних проходів по Львові» І. Крип'якевича. 1932 р.

ють, що задум створення історико-краєзнавчої розвідки рідного міста у жанрі путівника, придатного для використання як фахівцями, так і туристами-аматорами, в дослідника з'явився ще під час Першої світової війни, коли він викладав у філії Львівської Академічної гімназії й вів історичний гурток (з березня 1917 р.). На його засіданнях переважала львівська тематика («Про початки Львова», «Львів у середніх віках», «Українська міщанство у Львові XVI ст.», «Татарський набіг на Львів 1695 р.», «Львів 1809 р.») й здійснювались екскурсії містом та його архітектурними пам'ятками [38].

Автор «Історичних проходів», використовуючи маршрутний принцип, описав більшість пам'яток старовини й згрупував їх за дільницями міста (Княже місто, Високий замок, Ринок, Руська вулиця, середмістя, довкола середмістя, Личаків, Галицьке передмістя, від Полтви до Єзуїтського парку, Святий Юр, Городецька й Янівська вулиці, церкви княжого Львова, Замарстинів, Клепарів, Голоско, Брюховичі). Дослідник акцентував на українських старожитностях, зокрема зупинився на побуті українського міщанства, членів Ставропігії та церковного братства, описав Успенську церкву й окремі кам'яниці вулиці Руської. Загалом ця історико-краєзнавча праця знайомить читача з найцікавішими сторінками давнього минулого Львова, з найважливішими подіями, які відбувалися в місті протягом XIII—XIX ст. і першої третини XX ст. За загальним визнанням, книга І. Крип'якевича стала найкращим українським провідником вулицями старовинного міста. Підтвердження цьому — рецензії відомих суспільно-культурних діячів свого часу. Літературознавець о. Теофіль Коструба високо оцінив працю дослідника: «Історичні проходи по Львові» можна назвати зразковим українським «Baedeker'ом», що може служити й за історію, й за дуже цікаву лектуру. Не лише може, але і справді служить. Читачі захоплені книжечкою — читають її, відкладаючи романи й інші оповідання. Треба бути щиро вдячними авторові й товариству «Просвіта», що подарували суспільності таку гарну книжку» [39]. Йому вторить мистецтвознавець М. Голубець: «Ця 166 сторінкова, на доброму папері видрукована і 59-ма ілюстраціями прикрашена книжка може зовсім добре сповнити завдання солідного підручника для тих, що бажають точніше познайомитися з історією та сучасним виглядом міста Львова і його найближчих околиць. Автор створив цікавий тип науково обоснованого, глибокого змістом, але при цьому і до практичних цілей пригожого провідника по нашому місті» [40].

За спогадами відомого львівського мистецтвознавця А. Дороша під час хрущовської відлиги (1956—1964) в академіка І. Крип'якевича, який мав величезний педагогічний досвід і усвідомлював потребу виховання патріотично налаштованого громадянина вже зі шкільної лави, зародилася ідея перевидати «Історичні проходи по Львову». Для реалізації цього задуму необхідно було підготувати нові ілюстрації відповідно до певних текстових змін у путівнику, що диктувалися вимогами часу. До фіксації фотооб'єктів був залучений Юліан Дорош (1909—1982), в минулому відомий фотомитець, засновник УФОТО, а наприкінці 50-х рр. штатний фотограф Інституту суспільних наук, та його син-школяр Андрій, що допомагав батькові [41]. Проте намірам автора (зважаючи на поважний вік та несприятливі суспільно-політичні обставини другої половини 60-х рр. XX ст.) не судилося збутися.

Все ж книга отримала друге життя 1991 р., коли увінчалися успіхом кількарічні зусилля науковців Інституту суспільних наук Ярослава Ісаєвича (пе-

редмова) і Богдана Якимовича (коментарі) та сина академіка Романа Крип'якевича (фотоілюстрації) щодо її перевидання у львівському видавництві «Каменяр» [42]. Як підкреслив упорядник тексту та приміток Богдан Якимович, «готуючи до друку одну з найкращих книжок про наше місто — путівник видатного українського історика І. Крип'якевича «Історичні проходи по Львові», ми прагнули максимально зберегти авторський текст. Вважаємо, що при надто скрупульозному редагуванні книжка втратила б той неповторний колорит, який робить її такою цікавою і захоплюючою. Виходили також із засад, що історико-краєзнавчі нариси І. Крип'якевича є водночас пам'яткою української мови Галичини 20—30-х рр. XX ст.». Отже, путівник має цінність не тільки як історико-бібліографічне джерело, але й як зразок літературної мови у Галичині зазначеного історичного періоду. Перевидання 1991 р. звірено його упорядником із текстом 1932 р., вдосконалено допоміжний науковий апарат (додано словничок давніх назв львівських вулиць та їх сучасних відповідників, а також особовий вказівник та покажчик вулиць і географічних назв), а у примітках відображено останні перейменування вулиць, вказано сучасну конфесійну приналежність храмів, зміни в характері використання пам'яток, долучено новий ілюстративний матеріал. У 2007 та 2009 рр. «Історичні проходи по Львові» І. Крип'якевича витримали третю та четверту переедицію у видавництві «Апріорі».

1936 р. педагогічне товариство «Рідна Школа» у Львові профінансувало український путівник Львовом маршрутно-довідникового типу О. Когута та Б. Котецького [43]. Невеличкий за обсягом «Ілюстрований провідник по Львові» завдяки доступній формі та добрій методиці розкриває для читача культурну палітру українського Львова, яку можна збагнути, пройшовши основними маршрутами середмістя. У книжці розроблено два туристичні маршрути, розраховані для кількагодинної та одно-дводенної прогулянки містом. Коротший маршрут передбачає знайомство із Високим замком, історичним осередком українства у місті — вулицею Руською з Волоською церквою, вежею Корнякта, товариством «Просвіта», страховим товариством «Дністер», а також іншими українськими установами (площею «Сокола-Батька», Академічним домом, навчальними приміщеннями «Рідної Школи», підприємствами І. Левинського, архікатедральним собором св. Юра). Довший маршрут розпочинається з площі Ринок з її найвизначнішими будівлями, провадить найцікавішими сакральними пам'ятками (Домініканський собор, Преображенська церква, Вірменська катедра, церкви св. Миколая, св. Онуфрія, св. П'ятниці та ін.), музеями (Ставропігійський, Природничий, Міський промисловий, Український Національний) і бібліотеками основних навчальних закладів, українськими культурно-освітніми (НТШ, Народний Дім, Вища Школа Закордонної Торгівлі) та промислово-фінансовими («Центросоюз», «Маслосоюз», концерн «Українська Преса» Івана Тиктора, «Центробанк», «Ревізійний Союз Українських Кооператив», кондитерська фірма «Фортуна Нова», кооператив «Суспільний Промисл») установами. Завершує путівник практичний інформатор з відомостями про засоби міської та позаміської комунікації, готелі, ресторани, українські книгарні, фахові школи та ін. Нам вдалося розкрити ініціали тільки одного з авторів — Осипа Когута [44]. Путівник проілюстровано світлинами С. Щурата, Д. Дмоховського, Б. Борща, О. Моха.

Ще одним українським путівником Львовом, що вийшов восени 1939 р., на межі зміни польської окупації радянською, є рекламно-довідниковий «Український провідник по Львові» [45]. Представники видавництва «Комерція», що підготували його до другу, намагалися «дати адреси та інформацію про все найважливіше з українського середовища», зокрема громадські товариства, бібліотеки, книгарні, музеї, вищі та середні навчальні заклади, захоронки, лікарні, клуби, готелі, ресторани, кінотеатри, видавництва, друкарні, пресу, церкви, монастирі, політичні партії, українські будинки, фабрики та приватні підприємства, банки, страхові товариства, приватних лікарів, адвокатів, інженерів, транспорт, список вулиць та площ міста, а також перелік визначних пам'яток міста, які слід оглянути мандрівнику. «Український провідник» є цінним джерелом, що засвідчує факт існування в місті українських інституцій в умовах передвоєнної Польщі та їх конкретне місцерозташування.

Сорок років потому А. Лисюк, автор кон'юнктурної, проте ідеологічно «правильної» статті, що з'явилася на шпальтах газети «Львовская правда»

[46], органу обласного комітету Комуністичної партії України до «40-річчя возз'єднання українських земель у складі СРСР», поставив під сумнів як видавничу концепцію самого провідника, так і суспільно-корисну спрямованість діяльності українських товариств та організацій, що функціонували у Львові до 1939 р. Журналіст некоректно порівнює реалії далекого 1939 із 1979 р., а саме — цифри, взяті із провідника, з сучасною йому статистикою кількості шкіл, вузів, бібліотек, промислових підприємств, лікарень, що мала засвідчувати «досягнення» радянського способу життя. Та це і не дивно, зважаючи на час виходу статті та її відвертий агітаційно-пропагандистський характер.

Єврейську історичну візію Львова представляють путівники історика д-ра Якуба Шалля (? — 1942) «Путівник по жидівських пам'ятках міста Львова і нарис історії львівських жидів» [47] (1935) та меншою мірою Ізидора Гьольцеля «Львів, місто старожитностей та історичних пам'яток» [48] (1937). Перший, за словами Луції Харевич [49], не лише знайомить читачів із єврейською культурною спадщиною, що збереглася в межах відповідних дільниць міста — архітектурними пам'ятками, цвинтарями, архітектурою божниць та окремих будівель, а й подає нарис історії львівських євреїв. А тому можемо класифікувати його як історичний путівник. Історичний нарис складає зміст першої частини книги, де виділяються окремі періоди: «Євреї в українському Львові (1250—1350)», «Євреї у Казимировому Львові (від 1350 р.)», «Єврейська громада під австрійським пануванням (1772—1918)», «Сучасний єврейський Львів». Автор відносить заснування Львова до 1250 р. й визнає його первісний український характер. За даними Я. Шалля, перші архівні згадки про львівських євреїв у «Найстаршій міській книзі» датуються 1383 та 1384 рр. й стосуються записів про існування у місті Єврейської вулиці. До часів Казимира III відноситься створення нової єврейської громади з розвиненою внутрішньою інфракстуктурою (кагал, синагоги, лазні, суд, органи самоуправління, цехи) та зрівняння євреїв у юридичному плані з іншими львівськими «націями» (українцями, вірменами) привілеєм 1356 р., економічний розквіт громади. Характерними рисами австрійського періоду автор визначає зусилля монаршої верхівки щодо обмеження економічних прав єврейства, локалізації їх розселення вулицями Бляхарською, Боїмів, Собєського, Сербською, Руською та Краківським передмістям, германізації. Кінець XIX — початок XX ст. характеризується появою єврейського національного руху, розвитком освіти, преси, громадських та мистецьких товариств, започаткуванням власного театру. В міжвоєнний період львівська єврейська спільнота представлена передусім інтелігенцією (70% львівських адвокатів та 60% лікарів були етнічними євреями), а їх частка в загальній кількості мешканців станом на 1935 р. складала 30% (100 тисяч із 315 тисяч людності). Другу частину видання присвячено топографії давнього львівського гетто з локалізацією його міської та підміської дільниць, з описом зовнішнього вигляду окремих будинків, найпомітніших пам'яток архітектури (найстаріша міська синагога 1555 р. на вул. Новоєврейській, головна єврейська святиня 1604—1801 рр. «Золота Роза», старий єврейський цвинтар біля вул. Шпитальної). В окремий розділ винесені збережені до часів автора пам'ятки давніх львівських гетт (кам'яниця по вул. Бляхарській, 20, детальний опис внутрішнього облаштування «Золотої Рози» з фотофіксаціями, історія окремих будинків та їх власників, велика підміська божниця, божниця хасидів, нова поступова синагога на Старому Ринку, новий цвинтар на Янівській вулиці, будинок кагалу з музеєм єврейської ґміни). Наприкінці подається бібліографія та список ілюстрацій.

Путівник І. Гьольцеля, відсутній у вітчизняних книгозбірнях, ми мали змогу опрацювати лише завдяки цифровій репродукції на інтернет-сторінці Національної Бібліотеки (Варшава). Цей мініпровідник (обсягом 12 сторінок) презентує погляд на «місто старожитностей та історичних пам'яток XIII—XX ст.», приурочений до 700-річниці з дня його заснування (щоправда, визначеній автором на власний розсуд, без жодного наукового обґрунтування). Виклад ключових історичних подій (Львів за панування польських королів, перехід під австрійську юрисдикцію, Перша світова війна, польсько-український військовий конфлікт 1918 р.) подано в телеграфному стилі окремими стислими абзацами. Подібно зроблено перелік основних пам'яток старовини (житлових будинків, палаців, костелів, церков та монастирів,

синагог, будівель громадського призначення) із зазначенням їх адреси.

Окрім наявності путівників, спеціально присвячених Львову, що є основним об'єктом аналізу цієї статті, окремо слід згадати про існування доволі значного масиву путівникових видань (близько 40), як-от путівники Європою, Польщею, Галичиною, спеціалізовані путівники — автомобільні, архітектурні, приурочені до певних резонансних подій чи пам'ятних дат, ілюстровані календарі, провідники різноманітними фаховими виставками та ін., у яких в окремій рубриці «Путівник по Львову» подавалась сконденсована історична та довідкова інформація про наше місто, що зазвичай займала від 5 до 15 сторінок тексту.

Підсумовуючи, зазначимо, що на сьогодні встановили загальну кількість путівників Львовом міжвоєнного періоду. Вона сягає понад 100 видань. Серед них чітко вирізняються три «національні» блоки, що представляють відповідно польський, український та єврейський погляд на місто, його історичну долю та залишений попередниками культурний спадок. Найчисельнішою є група польськоцентричних путівників авторства М. Орловіча, О. Мединського, М. Яросєвіч та ін. Українську візію Львова, що вперше отримала змогу оприлюднення лише 1925 р., репрезентують путівники М. Голубця-Л. Лепкого, І. Крип'якевича, О. Когута-Б. Котецького, профільна видавнича продукція українських видавництв «Дажбог» і «Комерція». Присутній у путівниках Львовом і єврейський дискурс, який представляють видання Я. Шалля та І. Гьольцеля.

Щодо типологічної приналежності досліджувані путівники поділяємо на наступні типи: маршрутний (І. Крип'якевича), довідниковий (Б. Януша, М. Голубця-Л. Лепкого, «Покажчик українського виробництва, торговлі та вільних звань», путівник польського спортивного товариства «Сокіл-Матір»), змішаного типу (М. Орловіча, О. Мединського, путівники «Gazety Mieszkaniowej», О. Когута-Б. Котецького) з підвидом рекламно-довідникових видань: «Великий Львів», «Український провідник по Львові» видавництва «Комерція», видання М. Яросєвіч на межі краєзнавчого путівника та монографії про місто. Україномовний рукопис Б. Януша 1919 р., авторський задум якого залишився незавершеним, умовно можемо долучити до путівників довідникового типу.

Дослідження путівників Львовом, які не лише виконують своє пряме функціональне призначення гіда, розкриває широку історичну панораму міста. Як цінне документальне свідчення епохи, путівник фіксує найбільш значимі для мегаполісу події та різні точки зору на них. На сторінках путівників знайшли відображення діаметрально протилежні — польська і українська історичні концепції заснування Львова, польська та українська версії трактування знакових історичних подій (визвольних змагань українського народу за незалежність 1648—1654 та 1918—1919 рр.), архітектурне обличчя міста, досягнення технічного прогресу та їх впровадження у повсякденне життя львів'ян, масштабні культурні події (виставки, ювілейні імпрези, з'їзди). На основі дослідження історії створення путівників можна вивчати персоналії відомих людей свого часу, а також авторів найвідоміших путівників (М. Орловіча, Б. Януша, М. Голубця, Л. Лепкого, І. Крип'якевича, О. Мединського та ін.), видавців і друкарів, історію видавництв, друкарень та книгарень.

1. Сучасний словник іншомовних слів : близько 20 тис. слів і словосполучень / уклад. О. Скопенко, Т. Цимбалюк. — К. : Довіра, 2006. — С. 127.
2. Бедекер // Книговедение : энциклопедический словарь / глав. ред. Н. Сикорский. — Москва : БСЭ, 1982. — С. 32.
3. *Шишка О.* Путівники, довідники, адресні книги : до історії путівників Львова / Олександр Шишка // Галицька брама. — 1999. — № 11—12. — С. 2—4.
4. *Вербіцка О.Р.* Путівник як найпопулярніше видання краєзнавчої літератури (за матеріалами львівських путівників XIX—XX ст.) / О.Р. Вербіцка // Наукові записки УАД. — Львів, 2001. — Вип. 3. — С. 78—81.
5. *Кошик Н.* Українські книжкові та періодичні видання з краєзнавства і туристики 20—30-х років XX ст. у Львові: історіографічний аспект / Наталія Кошик // Записки ЛНБ ім. В. Стефаника : зб. наук. праць. — Львів, 2004. — Вип. 12. — С. 63—79.
6. *Rausz M.* Przewodniki po Lwowie i okolicy (1850—1939) / Monika Rausz // Kraków — Lwów: książki — czasopisma — biblioteki / pod red. Haliny Kosętki. — Kraków : Wydawnictwo naukowe akademii pedagogicznej, 2006. — T. VIII. — S. 171—184.
7. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Lwowie / Mieczysław Orłowicz. — Lwów, 1920. — 136 s.
8. *Orłowicz M.* Co zwiedzać w Galicji? : (wskazówki dla turystów) / M. Orłowicz. — Lwów, 1913. — 50 s.

9. Lwów i okolica // Przewodnik po Europie / oprac. M. Orłowicz. ; wyd. trzecie. — Lwów ; Warszawa ; Kraków, 1914. — T. I. — S. 132—138.
10. Przewodnik po ziemiach dawnej Polski, Litwy i Rusi / ułożył M. Orłowicz. — Warszawa; Kraków, 1914. — 207 s.
11. *Orłowicz M.* Illustrierter Führer durch Galizien / Mieczysław Orłowicz, Roman Kordys. — Wien, 1914. — 388 s.
12. *Orłowicz M.* Co zwiedzać w Galicji? : (wskazówki dla turystów) / M. Orłowicz ; wyd. drugie, uzupeł. — Lwów, 1914. — 64 s.
13. Dawna fotografia lwowska 1839—1939 / red. Aleksander Żakowicz. — Lwów : Centrum Europy, 2004. — S. 182, 184.
14. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Lwowie / M. Orłowicz ; wyd. drugie, rozszerz. — Lwów; Warszawa, 1925. — VIII, 274 s.
15. *Turos L.* Mieczysław Orłowicz. Nauczyciel turystyki i krajoznawstwa / Lucjan Turos. — Warszawa : Ypsilon, 1999. — 191 s.
16. *Kowalik T.* Życie dla turystyki, krajoznawstwa i sportu. Mieczysław Orłowicz 1881—1959 / Tomasz Kowalik. — Warszawa : Zarząd główny PTTK, 2009. — 498 s.
17. *Kowalik T.* Życie dla turystyki, krajoznawstwa i sportu… — S. 347.
18. *Janusz B.* Przewodnik po Lwowie (z planem miasta) / Janusz Bohdan. — Lwów, 1922. — 72 s.
19. *Януш Богдан.* Провідник по Львові / Януш Богдан // ЦДІАУ у Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 1418. — 211 арк.
20. Pamiątkowy przewodnik po Lwowie. — Lwów, 1927. — 111, 36 s.
21. Przewodnik po mieście // Wielki Lwów : przewodnik i informator. — Lwów, 1933. — S. 34—71.
22. Ilustrowany przewodnik po Lwowie. — Lwów, 1934. — 202 s.
23. *Jarosiewiczówna M.* Nasz Lwów : [przewodnik] / Marja Jarosiewiczówna. — Lwów, 1935. — 40 s.
24. *Tyrowicz M.* [Рецензія] / Marjan Tyrowicz // Nowa książka. — Warszawa, 1936. — № 9. — S. 500.
25. Lwów : przewodnik dla zwiedzających miasto / oprac. A. Medyński. — Lwów, 1936. — 252 s.
26. *Charewiczowa Ł.* Historiografia i miłośnictwo Lwowa / Łucja Charewiczowa. — Lwów, 1938. — S. 163.
27. *Medyński A.* Lwów : ilustrowany przewodnik dla zwiedzających miasto z planem miasta / Aleksander Medyński ; drugie wyd., przejrz. i uzupeł. — Lwów, 1937. — 216 s.
28. *Jarosiewiczówna M.* [Рецензія] / Maria Jarosiewiczówna // Przegląd Krajoznawczy. — Lwów, 1937. — № 1. — S. 32.
29. *Шишка О.* Путівники, довідники, адресні книги. — С. 3.
30. Львів : провідник. Голубець Микола. Львів : історія Львова від найдавніших часів. Історичні памятники старовини ; Л. Л. [Лев Лепкий] Львів в часах великої і визвольної війни. З. У. Н. Р ; Провідник по Львові. — Жовква, 1925. — 179 с.
31. *Целуйко О.* Голубець Микола / Олександр Целуйко // Енциклопедія Львова / за ред. А. Козицького та І. Підкови. — Львів : Літопис, 2007. — Т. 1. — С. 543.
32. *Кічура Л.* Микола Голубець — знавець та історик Львова (за матеріалами преси) / Леся Кічура // Збірник праць НДЦ періодики ЛНБ ім. В. Стефаника. — Львів, 2007. — Вип. 15. — С. 450.
33. *Дей О.* Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.) / Олексій Дей. — К. : Наукова думка, 1969. — С. 215.
34. *Січинський В.* [Рецензія] / Володимир Січинський // Українське Мистецтво. — Львів, 1926. — Чис. 3. — С. 89.
35. *Дорошенко В.* [Рецензія] / Володимир Дорошенко // Літературно-Науковий Вістник. — Львів, 1926. — Т. XXXIX. — Кн. II. — С. 190—191.
36. Покажчик українського виробництва, торговлі та вільних звань. — Львів, 1931. — 70 с.
37. *Крипякевич І.* Історичні проходи по Львові / Іван Крипякевич. — Львів, 1932. — 165 с.
38. *Середа О.* До генези історичних проходів по Львову І. Крип'якевича / Остап Середа // Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві : зб. наук. праць / упоряд. Ф. Стеблій. — Львів, 2001. — С. 731—732.
39. *Коструба Т.* [Рецензія] / Теофіль Коструба // Записки Чину Святого Василія Великого. — Жовква, 1935. — Т. VI. — Чис. 1—2. — С. 416.
40. *Голубець М.* Книжка про Львів / Микола Голубець // Література. Мистецтво. Наука. — Львів, 1932. — Чис. 24. — 26 черв. — С. II.
41. *Дорош А.* У проходах за світлинами / Андрій Дорош // Іван Крип'якевич у родинній традиції, науці, суспільстві. — С. 650—651.
42. *Крип'якевич І.* Історичні проходи по Львові / Іван Крип'якевич. — Львів : Каменяр, 1991. — 167 с.
43. *Когут О.* Ілюстрований провідник по Львові / [Осип] Когут, Б. Котецький. — Львів, 1936. — 47 с.
44. Urzędowy wykaz druków Rzeczypospolitej Polskiej. — Warszawa, 1936. — S. 136.
45. Український провідник по Львові з пляном міста Львова. — Львів, 1939. — 116 с.
46. *Лысюк А.* Со старым проводником по новому Львову : [путешествие по Львову с путеводителем «Український провідник по Львову» изданным в 1939 г.] / Алим Лысюк // Львовская правда. — 1979. — № 112. — 10 июня. — С. 3 ; № 113. — 12 июня. — С. 3.
47. Przewodnik po zabytkach żydowskich m. Lwowa i historja żydów lwowskich w zarysie / napisał Jakób Schall. — Lwów, 1935. — 75 s.
48. *Hölzel I.* Lwów, miasto zabytków i pamiątek historycznych (wiek XIII—XX) : przewodnik wydany w 700-letnią rocznicę założenia miasta / Izydor Hölzel. — Lwów, 1937. — 10, [2] s.
49. *Charewiczowa Ł.* Historiografia i miłośnictwo Lwowa… — S. 209.

Marianna Movna

CITY GUIDEBOOKS OF LVIV IN INTERWAR PERIOD (1919—1939): MODERN HISTORICAL VISION

The article deals with first in Ukrainian Leopolitan studies attempt of research-work on history of guidebooks *via* our city of interwar period (1919—1939). The article defines typological belonging of city guides and accentuates on their subjects, ideological and linguistic varieties. Contribution by known authors, famous figures of epoch — M. Orlowicz, B. Janusz, M. Holubec, I. Kripiakievich, M. Jarosiewicz, A. Medynski and others have been revealed. General bibliography of guidebooks *via* our city of this period contains near 60 items.

Key words: city guides, Lviv, history, interwar period, bibliography, modern historical vision.

Марианна Мовна

ПУТЕВОДИТЕЛИ ПО ЛЬВОВУ МЕЖДУВОЕННОГО ПЕРИОДА (1919—1939): СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД

В статье предпринята первая в украинском львововедении попытка исследовать историю создания путеводителей нашим городом междувоенного двадцатилетия (1919—1939). В ней обозначено типологическую принадлежность путеводителей, подчеркнуто их тематические, идеологические и лингвистические особенности. Характеризуется наследие заметнейших авторов, известных деятелей своего времени — М. Орловича, Б. Януша, Н. Голубца, И. Крипякевича, М. Яросевич, А. Медынского и др., а общая библиография путеводителей Львовом этого периода насчитывает около 60 позиций.

Ключевые слова: путеводители, Львов, история, междувоенный период, библиография, современный исторический взгляд.

Експедиції

Христина ЩЕРБИНА

ЧАРІВНІ МОЖЛИВОСТІ «ТРОЇСТИХ МУЗИК» ТА ЇХ ЗВ'ЯЗОК З НЕЧИСТОЮ СИЛОЮ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕКСПЕДИЦІЇ БОГОРОДЧАНСЬКОГО р-ну ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ обл. 2008 р.)

Стаття присвячена центральній фігурі музичного життя українців — «троїстим музикам». Основна увага звернута на народні уявлення про магічність музикантів, уособлення їхнього образу з чарівниками, а щоб краще уявити картину магічних дій музик — ми залучаємо польові етнографічні матеріали.

Ключові слова: «троїсті музики», народні уявлення, музика, обряд.

© Х. ЩЕРБИНА, 2011

Народна українська традиція музикантам приписує чарівні можливості, описані у народних повір'ях і оповідях. Зв'язок з музикою, яка в уявленнях українців наділяється магічними чарами, має диявольське походження, надає музикантові статус людини, яка має постійний контак із потойбічним світом. Народні світоглядні уявлення сягають своїм корінням в глибини тисячоліть, в далекі дохристиянські часи. Всестороннє вивчення цих давніх уявлень і якомога повніша реконструкція є актуальною проблемою української етнологічної науки. Було зроблено спробу висвітлити маловідому сторінку традиційної духовної культури українців із залученням власне польових етнографічних джерел.

Об'єктом нашого дослідження є, власне, «троїсті музики». А предмет визначається чарівними можливостями цих музикантів і їх зв'язком з нечистою силою. Нашою метою було простежити релікти давніх магічно-чарівних особливостей «троїстих музик», а точніше — як вони проявлялися через повір'я, забобони, пов'язані з виникненням і зв'язком музикантів з нечистою силою, віру в чарівне походження, вміння грати на музичному інструменті, надприродні можливості музик тощо. Основним джерелом пропонованої статті є польові етнографічні матеріали, зібрані у Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл., які правомірно використовувати для дослідження цього питання. Що стосується спеціальних досліджень цього питання, то вони, на жаль, поки що відсутні. Можна виділити лише поодиноку працю Гната Хоткевича, присвячену українським народним музичним інструментам, де принагідно подаються матеріали, які стосуються нашої теми, та статтю дослідниці Ірини Федун [1].

Набагато краще описав духовний аспект народної інструментальної музики та його виконавців Ігор Мацієвський у монографії «Ігри й співголосся». Автор на основі польових експедиційних матеріалів дав порівняльну характеристику музичних інструментів різних районів України, описав і дав чітке визначення народному ансамблеві українців — «троїста музика». Також вчений-етномузиколог вміло простежив християнські та етнографічні мотиви в інструментальній музичній культурі народів Карпат, що принагідно стосується нашого дослідження [2].

Музикант, поряд з іншими «непростими» — з ковалем, пастухом, мельником, майстром-будівельником, належить до числа осіб, яким приписуються чарівні можливості [3]. Музикант — це митець, який

своєю грою причаровував і веселив народ. Зазначимо, щоб бути вмілим музикою, потрібні не тільки магічні здібності, але й мати до того задатки. Адже не кожна людина, за народними віруваннями, може набратися цих навичок: «Дар треба мати! Тоді самоучки були, хто тоді вчився» [4]. Музиканти на весіллі — це невеликий оркестр в складі двох музик (скрипка й бубон), трьох (скрипка, бубон і кларнет), чотирьох (скрипка, кларнет, труба і бубон), а згодом і більше. В давнину обходились тільки одним музикою — цимбалістом або бандуристом. Весільний оркестр переважно виконував танцювальну музику — козачок, гопак, польку, мазурку й інші [5].

Майже повсюдно на території України вживається термін «троїсті музики» — означає три музиканти. Їх основна функція — виконання традиційних інструментальних народних творів як супровід до танців і ходи під час різних епізодів весільного обряду. Однак характерною рисою всіх традиційних складів цього типу ансамблів є участь в них скрипки — головного інструмента, що визначає троїсту музику як тип за інструментарієм. Роль своєрідного диригента, керівника ансамблю у всіх випадках залишається за скрипалем.

На згаданій території ми зафіксували «троїсті музики», які відігравали важливу роль в традиційно-побутовій культурі населення Богородчанського р-ну. До «троїстих музик» входила: скрипка, цимбали і бубон. Найважливішим і головним музикантом цієї трійки, як зазначають інформатори, що виконував магічно-обрядову дію, вважався скрипаль. Наведемо для ілюстрації таку оповідь інформатора: «Мій брат був музикантом-скрипалем і казав, шо як під хатов на весіллі грає «Надобридень», і як файно сі грає, ні вірветься нічого, то тоді то молоді файно живуть, а коли струн вірветься чи попуститься, то ті молоді добре не живуть. То в одній хаті грав і струна сі вірвала, засилив струну, друга си вірвала, і молоді такой по весілю си розійшлися» [6].

Цей непоодинокий факт, зафіксований нами, засвідчує, що по грі скрипаля на весіллі люди визначали долю молодих. Часто вміння до чарів приписувалась скрипалям, між якими відбувалось суперництво в магічних силах. От як про це розповідає інформатор: «Ше колись мені казали таке, що були такі музиканти Паливода і Гоголь і з них насміхалися інші музики, що вони не вміють грати на весіллі. Настала черга грати тих інших музикантів, і тільки вони заграли, як на скрипці і цимбалах одна за одною почали рватися струни. Музиканти не мали на чому грати і просили Паливоду і Гоголя дограти весілля. То так одні музики могли робити на зло іншим» [7].

Магічна роль і сила інструментальної музики на весіллі оцінювалася повсюдно. Якщо музиканти погано грали, якщо від їх музики не йшли добрі, сильні, благодатні проміні, — сім'я, як правило, не складалася.

За свідченнями інформаторів, музиканти могли заподіяти шкоду молодятам. Ось, наприклад, розповідь одного з інформаторів: «Я знаю таке, шо грали музиканти на весіллі і домовились за одну ціну, весілля закінчилось, а їм не хочуть платити... а вони виїхали за село, там де перехрестя починається, і заграли похоронного марша. Недовго жили молоді в парі, бо молодий через недовгий час помер» [8].

«Троїсті музики», як зазначають бойки, мали постійний контакт з нечистою силою, а їх музика мала магічну силу і могла впливати на оточуючих. Ось, наприклад, розказували таке: «Як почав грати на скрипці і поставив її на стіл струнами вниз, то скрипка сама грала, а він пішов танцювати. Або в свій кожух жінку загортав і давав їй в руки скрипку, і скрипка сама грала» [9].

Уявлення про магічні здібності музикантів особливо чітко прослідковуються в карпато-українській традиції, де вважалось, що деякі мелодії музикант підслуховує у лісного демона *чугайстера* чи в чорта, але не може відтворити із них ні одну ноту... [10]. Часто вміння до чарів приписувалось скрипалям, між якими проходило суперництво в магічних силах. Суперництво двох музикантів — відомий сюжет поліських оповідок: «Один музикант «псує» інструмент іншого, в результаті чого у нього несподівано тріскають струни, «кобилка» (частина скрипки), перетворюючись у живого коня... Однак потерпілий музикант виявляється сильнішим і карає кривдника: перетворюючи його в коня, за допомогою магії приводить в несправність його скрипку...» [11].

Музика притягує до себе нечисту силу. У різних легендах і повір'ях розповідається, що чорти під виглядом звичайного чоловіка зустрічають «троїстих музик», які повертаються із весілля, просячи пограти їм на скрипці за хорошу плату. Музикантам здається, що вони знаходяться в красивому будинку чи палаці, а під їхню музику танцюють люди. Вони грають декілька діб підряд, але їм здається, що пройшло лише декілька го-

дин. Випадково перехрестившись чи згадавши ім'я Боже, музикант розуміє, що сидить не в палаці, а в лісі на пеньку, де навкруг нього танцюють чорти.

Наведемо для ілюстрації дві такі демонологічні оповідки. «В нашому селі таке казали, шо коли музики вертались з весілля, то на них находив такий блуд чи то нечистий який. Ввів тих музик за село та й казав грати, заплатив їм та й вони во грали й думали, шо то свадьба яка. А коли опомнились, то стояли в болоті чи во в очеретині, а в руках в них замість грошей був угіль» [12].

Ось наступна така бувальщина: «В нас тут в Долині такий музикант жив, котрий грав на весіллях. І там другі музики були недалечко. І вони шось сі посварили. І він йому зробив, шо він онімів. Він прийшов додому німий з весілля». А жінка си напудила, пішла до сусіди — до свого брата, каже: «Слухай, Іван прийшов з весілє німий, шукає ножє. Я сі бою, бо може... (а він любив випити) шоб не зарізав». Каже, пішов я до него — він шукає ножє (а вона то поховала). Та й думаю: «Агій! Та шо? Вже, чей, дурний?! Та розумний чоловік, та дам тобі ножє — ріжсі!» Каже, же як взєв ніж, пішов надвір, шось там ворожив, зарубав в поріг, тогди заговорив. А йому зробили, були такі, шо могли таке зробити. Такі були музиканти...» [13].

Згадана цитата є прикладом того, як музиканти, за народними уявленнями, могли заподіяти шкоду людям завдяки своїм надприродним здібностям.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що музиканти:

1. Мали безпосередній зв'язок із нечистою силою.
2. Завдяки цьому зв'язку могли впливати на людей, на природній хід подій, змінювати його.
3. Володіли магічними властивостями, що надавало їм статус посередника між людиною і потойбічним світом.

Відповідно в традиційно-побутовій культурі українців музиканта (принаймі найвправніших серед них) вважали «непростим» — чарівником.

1. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. — Харків, 1930 ; *Федун І.* Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся / І. Федун // Етнокультурна спадщина Полісся. — Рівне, 2004. — Вип. 5. — С. 109—124.
2. *Мацієвський І.* Ігри й співголосся / Мацієвський І. — Тернопіль, 2002.
3. *Левкиевская Е.Е.* Музыкант / Левкиевская Е.Е. // Славянская мифология : энциклопедический словарь / изд. 2-е. — М., 2004. — С. 327.
4. Архів Львівського національного університету ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 258-Е. — Арк. 9.
5. *Скалецький Р.* Весілля в с. Михайлівка Бершадського р-ну на Вінниччині / Р. Скалецький // Весілля : у двох книгах. — К., 1970. — Кн. 1. — С. 327.
6. Архів Львівського національного університету ім. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 258-Е. — Арк. 11.
7. Там само. — Спр. 258-Е. — Арк. 11.
8. Там само. — Спр. 258-Е. — Арк. 7.
9. Там само. — Спр. 258-Е. — Арк. 11.
10. *Левкиевская Е.Е.* Музыкант. — С. 328.
11. Там же.
12. Архів Львівського національного університету ім. Франка. — Спр. 258-Е. — Арк. 18.
13. Там само. — Спр. 258-Е. — Арк. 13.

Khrystyna Shcherbyna

«TROYISTI MUZYKY» — TREBLE MUSICIANS, THEIR MAGICAL ABILITIES AND TIES WITH UNCLEAN SPIRIT (ACCORDING TO DATA OF EXPEDITION IN BOHORODCHANY REGION, IVANO-FRANKIVSK LAND, 2008)

The article is devoted to figures of «Troyisti Muzyky», the trio groups being central points of Ukrainians' traditional folk musical life. Main attention here is to be paid to folklore notions as for musicians' magical abilities and to correlation of their images with those of sorcerers. Aiming to better presentation of musicians' magical acts we draw to the article some field ethnographical materials.

Keywords: «Troyisti Muzyky», folklore notions, musis, rite.

Кристина Щербина

ВОЛШЕБНЫЕ СВОЙСТВА «ТРОИСТЫХ МУЗЫК» И ИХ СВЯЗЬ С НЕЧИСТОЙ СИЛОЙ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ В БОГОРОДЧАНСКИЙ Р-Н ИВАНО-ФРАНКОВСКОЙ ОБЛ. 2008 Г.)

Статья посвящена главным фигурам музыкальной жизни украинцев — «троистым музыкам». Основное внимание обращено на народные представления о магической силе музыкантов, на связь образов исполнителей с обликом чародеев. Чтобы лучше представить картину магических действий музыкантов изложение иллюстрируется полевыми этнографическими материалами.

Ключевые слова: «троистые музыки», народные представления, музыка, обряд.

Мар'яна ПЕЛЕХ

НОВОВІДКРИТА ПАМ'ЯТКА ЛЬВІВСЬКОГО МАЛЯРСТВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XVII — ПОЧ. XVIII ст. З ЦЕРКВИ МИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦЯ З С. ЯКТОРІВ НА ЛЬВІВЩИНІ

Уперше в науковий мистецтвознавчий обіг вводиться іконостас першої третини XVII ст. церкви Миколая Чудотворця з с. Якторів на Львівщині, який до сьогодні збережений не повністю. За попередніми дослідженнями, цей іконостас походить із Язениці Золочівського повіту, монастирської церкви св. Воздвиження. На поч. XX ст. стараннями митрополита А. Шептицького іконостас встановлений у Якторові. За високим рівнем іконопису належить до тогочасної львівської професійної малярської школи, яку очолювали Федір Сенькович та Микола Петрахнович-Мороховський. Однак, храм церкви св. Миколая у Якторові досі не заінветаризований як історико-культурна цінність України.

Ключові слова: іконостас, ікона, іконографія, львівський малярський осередок, орнаментальна різьба, маньєристичний орнамент.

© М. ПЕЛЕХ, 2011

Історія розвитку українського іконостасу є однією із ключових тем у дослідженні нашої історико-культурної спадщини. Попри значимі дотеперішні напрацювання у цій ділянці досі поза увагою мистецтвознавчого дискурсу залишаються ще чимало важливих пам'яток, не впроваджених до наукового обігу. Однак вони є важливим матеріалом для дослідження цієї проблематики. Зокрема, це стосується низки збережених іконостасів Львівщини XVII—XVIII ст., які належать діючим парафіяльним церквам. Багато із них зазнали долі часткових, а то й суцільних неодноразових перемалювань та реконструкцій, що утруднюють об'єктивне висвітлення мистецької та наукової цінності пам'яток. Часом буває, що давні іконостасні комплекси перенесені в храми пізнішого часу побудови, і не заінвентеризовані як пам'ятки культурної спадщини, та не знаходяться під охороною держави. До них можна віднести й іконостасний ансамбль першої третини XVII — поч. XVIII ст. церкви Миколая Чудотворця у с. Якторів на Львівщині[1].

До сьогодні про цю пам'ятку сакрального живопису у мистецтвознавчій літературі не було жодних відомостей. Тим часом ансамбль є цінним матеріалом для дослідження розвитку сакрального мистецтва та формування високих іконостасів Галичині XVII — поч. XVIII ст.

Іконостас у Якторові складається з п'яти ярусів. Зокрема, тут присутні ікони другої третини XVII ст., ікони, виконані на поч. XVIII ст., та композиційні вставки XX ст.

На іконостасі виявлено декілька написів, які можуть бути додатковим джерелом для атрибуції пам'ятки:

• на південних дияконських вратах: **ВОЗДАСА / Рóкꙋ Гн҃а / а҃ѱ҃еі_ / Завсеч́есн.. / ѿцà зѣк../ ИгН `ОКЕНТИА / ИГꙋМЕНА А / АЗЕНИЦКОГО / МЦА МАА**;

• під розп'яттям на верхівці іконостасу за іконою «Спас Нерукотворний», вміщений напис у чотири рядки: / іконостас здвигнений / Р. 1715 р. Б. / поновлений / Р. 1937 Б. /...;

• на північній стулці царських врат у нижньому клеймі з зображенням євангеліста Марка (?), на

---

[1] Мурована парафіяльна церква св. Миколая Чудотворця у Якторові побудована у 1914 р., про що свідчить напис на фасаді церкви. За місцевими переказами Митрополит Андрей Шептицький сприяв побудові та опорядженню інтер'єру храму.

розкритій Євангелії — : "1937 р. 20 / 4 Никола Павник»;

• у нижньому кутку крайньої північної ікони деісісного ярусу: 1885 Малє..ал / Иларіон. / Крап. л.;

• збереглися фрагменти дипінті на золотому тлі намісної ікони «Воздвиження Чесного Хреста» у верхньому лівому кутку, потребують додаткового дослідження. Напевно, первісне зображення ікони було більших розмірів, а потім його обрізали.

Згідно з написом на південних дияконських вратах та датою під розп'яттям, за іконою «Спас Нерукотворний», висловлюєм припущення, що іконостас перенесений з монастирської церкви Язениці. Тогочасний монастир названий як «Прекрасна Пустиня», закладений у XVI ст. [1]. Рік заснування василіанського чоловічого монастиря «Святого Воздвиження» в Язениці Золочівського повіту, Львівської єпархії — 1620 р., а у 1788 р. обитель перестала існувати [2], в зв'язку з йосифівськими реформами.

На сьогодні відомі дві версії щодо походження іконостаса. Перша версія — іконостас походить із Язениці Руської [3]. Друга, усна версія Василя Слободяна, про первісне походження іконостасу із Язвина, який знаходився біля Добротвору (колишня Холмська єпархія) [4]. У Язвині на той час був жіночий монастир «Пресвятої Трійці» [5]. Автор публікації схиляється до думки про походження іконостасу із Язениці Золочівського повіту, на що і вказує присутність ікони на місці храмової «Воздвиження Чесного Хреста»[2], натомість, в іконостасі зображення Святого Миколая Чудотворця, якому присвячена церква, відсутнє.

За станом збереження іконостаса на сьогодні, на поч. XX ст. були відреставровані ікони «Спас на престолі з чину моління», «Успення Пресвятої Богородиці», та «Воздвиження Чесного Хреста». Згідно до напису у нижньому клеймі царських врат із зображенням євангелиста Марка (?), та підписом під «Розп'яттям Хреста» у завершенні іконостасу висловлюєм припущення, що у 1937 р. поновлював окремі ікони Никола Павник. Можливо, у 1885 р. замальований деісісний чин згідно з текстом у цьому ярусі.

У післявоєнні роки церква була закрита. Коли у 90-х рр. XX ст. церкву повернули мирянам, було виявлено відсутність всіх ікон у чині празників, крім центральної «Тайної Вечері». Розміри втрачених ікон приблизно 40 x 40 см.

За характером збереження цілісності ансамблю, за нашими припущеннями, іконостас декілька раз переукладали, і на сьогодні іконостас збережений не повністю. Іконостас формують п'ять ярусів: цокольний, намісний, празничний, апостольський, пророчий, завершується сценою «Розп'яття з пристоячими». Структура іконостаса ордерна, з чітким горизонтальним розташуванням ярусів. Вертикальні декоративні вставки поч. XX ст. у всіх ярусах засвідчують, що іконостас перенесений з меншої церкви, ці елементи застосовуються для розширення іконостасної перегородки. Оформлення цокольного ярусу також говорить про його пізніше походження, можливо на поч. XX ст. Деісісний ярус розкомплектований. У цьому ряді ікона Йоана Хрестителя розташована крайньою у південній частині іконостаса, крім того, відсутня й ікона Пресвятої Богородиці. За традицією, зображення цих святих знаходились або на центральній іконі «Деісіс» (триморфон — Христос з Богородицею та Йоаном Хрестителем), або ліворуч та праворуч від «Спаса на престолі» на окремих іконах, так як в іконостасі Успенської церкви у Львові (1616—1638 рр.). Поновлені всі тексти російською мовою на сувоях пророчого ярусу також і на намісній іконі «Христос Пантократор» (можливо, у часи впливів москвофільства на галицьке церковне мистецтво), за винятком однієї ікони — «Спаса на престолі з чину моління».

За образно-стилістичними особливостями, іконологічним, іконографічним аналізом та характером припускаємо, що іконостас складається із декількох різночасових фрагментів. Зокрема, тут присутні ікони другої третини XVII ст. ікони, виконані на поч. XVIII ст., та композиції кінця XX ст.

До письма другої третини XVII ст. належать: намісні ікони, вірогідно відреставровані на поч. XX ст.: «Успення Пресвятої Богородиці» та «Воздвиження Чесного Хреста». Ікона «Спас Пантократор» — «поновлена», мабуть у 1937 р., тло ікони «Богородиці Одигітрії», разом з перемалюванням перелевкашене

[2] Згідно з іконографічною традицією побудови українських іконостасів XVII ст., ікона, що вміщена за південними дияконськими вратами, має бути присвячена храмовому празнику. Див. Таранушенко С. Український іконостас // Записки НТШ. — Львів, 1994. — Т. CCXXVII. — С. 153.

на поч. XVIII ст. Частково перемальовані «Спас на престолі з чотирма ангелами» та «Нерукотворний Спас». Під записом знаходиться «Тайна вечеря», медальйони царських врат та пророчий ярус.

До письма поч. XVIII ст. належить завершення іконостаса «Розп'яття з пристоячими». Дияконські врата: північні з іконами «св. Юрій», що стоїть на крилатому змієві, південні — із зображенням «св. Онуфрій» (обидва під записом).

Початком XX ст. можна вважати цокольну частину іконостаса, різьблені деталі в намісному, та апостольському ярусах, вертикальні вставки царських та обрамлення дияконських врат.

До письма кінця XX ст. належать композиції, які вставили у празничний ярус, на місце «викрадених».

До втрачених деталей іконостаса належать: одвірки із арками у царських та дияконських вратах, декоративні різьблені елементи на між'ярусних карнизах-поясках, де зазвичай містилися написи і традиційно розміщувались в іконостасах XVII—XVIII ст., і, як уже говорилося, відсутність ікони Пресвятої Богородиці у деісісному ярусі.

Царські врата в іконостасі утворено із плоскорізьбленого, ажурного орнаменту. З використанням традиційного мотиву виноградної лози, що заповнює всю площину. Галузка виноградної лози виростає в нижній частині врат, посередині стулки і хвилястою лінією тягнеться вгору між медальйонами від одного краю до другого і є рідкісним варіантом декоративної різьби [6]. Ця лоза утворює три кола, з круглими медальйонами у центрі, утвореними із виноградного листя, і у середині обрамлені лавровими віночками. Медальйони з традиційним «Благовіщенням» та зображеннями євангелістів, однакової величини, розміщені на одному рівні, один над одним. Грона винограду, прикриті великим листком, розташовуються над верхніми та між середніми і нижніми медальйонами. Орнаментальне завершення обидвох стулок врат замикають S-подібні волюти, укладені під кутом. Центральний стовпчик у формі пальмового стовбура, угорі якого на подушці з китицями розміщена єпископська митра з хрестиком.

Богородиця у медальйоні «Благовіщення» стоїть перед аналоєм, згідно еллінсько-візантійської традиції [7], на якому розгорнена книга Ісаї. За Марією — крісло з високою спинкою і червоною диванною подушкою з китицею — «мутакою». Архангел Гавриїл у спокійній поставі звернений до Богородиці, правою рукою благословить її, а ліва прикладена до грудей, у його ногах купчасті хмари. Євангелісти на царських вратах іконостаса у Якторові представлені, як цілофігурні сидячі постаті у тричвертному повороті до центру воріт. Кожен із них зображений за столиком із пером, чорнильницею і розгорнутою книгою. Німби окреслені тонкою червоною лінією. Тло клейм царських врат гладке і золочене. Євангелісти без атрибутів. Виділяється лише євангеліст Йоан, що зображений на нижньому медальйоні південній стулці врат із довгою сивою бородою, диктуючи молодому учню та писару Прохору Святе письмо. Подібні зображення св. Йоана є і в інших царських вратах Галичини у XVII ст.[3]

Стилістика та характер орнаментальної композиції розташування виноградної лози царських врат іконостаса дуже близькі до Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі.

У намісному ряді іконостаса розміщено чотири ікони прямокутної форми [8] які фланкують різьблені колони, рами ікон тонкі, без різьблення розмір всіх ікон майже однаковий 120 х 70, ікона «Воздвиження Ч. Х.» — 120 х 68.

[3] У клеймі царських врат у Волиці Древлянській 1680 р.; у клеймі у с. Чижки церкви св. Дмитрія Старосамбірського р-ну. XVII ст., Йоан Богослов гладить по голові свого учня, який тримає Євангелію; в сюжеті клейма царських врат св. Духа в Рогатині, дві розгорнені книги, одна у Прохора, інша у євангеліста Йоана (клеймо репродуковане, див. Мельник В.І. Церква Святого Духа в Рогатині. — К. : Мистецтво, 1991, кольорова вставка 57 (автор монографії припустився помилки, — на цьому медальоні царських врат іконостаса зображений євангеліст Йоан), вірогідно, мотивом композиційного вирішення був графічний взірець з ілюстрації львівського Апостола друкарні Михайла Сльозки 1639 р. (Репродукований: Украинские книги кирилловской печати XIV—XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина. — Москва, 1976. — Вып. 1: 1574 — I пол. XVII в. — Ил. 694; Логвин Г. З глибин. Гравюри українських стародруків XIV—XVIII ст. — К., 1990. — Іл. 174; у клеймі царських врат емпори церкви св. Юра у Дрогобичі (1661 р.) писар Прохор зображений на тлі печери, Йоан — на тлі скелястих гір; оповідь цієї композиції є і в мініатюрній сцені намісної ікони «св. Йоан Богослов з житійними сценами» з села Вербіж (НМЛ) (див.: Свєнціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. — Львів : Каменяр, 1990. — С. 74.).

Ліворуч від царських врат ікона «Богородиця Одигітрія». Лик Богородиці надзвичайної краси, звернений у далечінь, погляд Христа — на глядача. Шати Богородиці — темно-блакитна туніка з облямуванням золотою орнаментованою каймою на руках і під шиєю та багряний орнаментований у золотисті квіти мафорій. Ісус одягнений у білий хітон з облямуванням під шиєю із клавом, підперезаний червоним пояском, поверх хітона вохристий гіматій. Правиця піднята у благословенні. Німб Христа хрещатий, з різьбленими літерами: ОѾН. Над плечем Богородиці та Христа різьблені монограми: МР ѲѴ, ІС Х С.

Намісна ікона «Спаса Пантократора» подана у фронтальному, нижче поясному зображенні. У лівій руці Спасителя розкрите Євангеліє. Права рука у благословенні. У німб вписаний хрест з ініціалами: ОѾН, обабіч Христа на золотому тлі присутні монограми: праворуч ІС, ліворуч ХС. Лик Пантократора дуже близький за характером до лику «Спаса із чотирма ангелами» в деісісному ряді, однак в намісній іконі помітне «поновлення» фарбового шару. Орнаментація різьбленого тла розквітлий гранат[4].

Крайня північна ікона намісного ярусу у Якторові — «Успення Богородиці» відповідає т. зв. «хмарному Успенню», іконографія якого грунтується на апокрифічній оповіді [9]. Центральною постатю композиції є Богородиця на смертному ложі. Обабіч Пречистої на передньому плані перед ложем стоять: апостол Петро у блакитному хітоні та темно-охристому гіматії із кадилом; біля ніг Богородиці апостол Павло із довгою запаленою свічкою, правою рукою витирає сльози хустинкою. За ними зображено дві групи апостолів: за св. Петром п'ять, за св. Павлом чотири. На фоні мандорли з безтілесними силами стоїть Христос у багряному хітоні. Він тримає у білому сповитку немовля-душу Богородиці [10]. Верх мандорли увінчує великий шестикрилий серафим, вище архангели Михаїл та Гавриїл, що підтримують хмару при вознесенні Пречистої. У верхньому ярусі ікони небо вкрите 11-ма хмаринками. На церемонію прибувають у хмарках в супроводі ангелів одинадцять апостолів[5]. На кожній хмарині зображено по одному апостолу з ангелом. Обабіч мандорли з Христом — будинки сірого кольору, з двома вікнами, зашкленими лунницями. При пильному споглядання виявляємо, що на тлі стафажу замальовані чотири постаті з омофорами та німбами, розташовані обабіч Христа — це Отці Церкви, які були присутні на похоронах Марії [11]. Невідомо, чи сам автор ікони замалював фігури, чи це зробили згодом. Позем — брунатий, розграфлений паралельними лініями.

На передньому плані ікони спостерігаємо оригінальну іконографію «невірного Афонія»: іудейський священик з відрубаними руками поданий навколішки перед архистратигом Михаїлом. Таке зображення сцени також зустрічаємо в іконі XVII ст. Преображенської церкви у Смолині на Яворівщині[6].

Цікаво й те, що велика намісна ікона у Якторові «Хмарне Успення Богородиці» є розширеною іконографією невеликої за розміром ікони «Успення Богородиці» з празничного циклу з Преображенської церкви с. Заруддці [12]. Спільні риси є присутніми в обох композиціях: архітектура сірого кольору з вікнами-лунницями, рослинна орнаментика ложа Богородиці, присутність чотирьох Отців Церкви, які замальовані у Якторовській церкві, великий шестикрилий серафим над мандорлою Христа, колористика позему з прокресленими паралельними лініями, обмеження простору ікони гладким золоченим тлом. Вони наслідують єдиний першовзірець.

Кульмінаційною в цьому ярусі за змістовим звучанням є ікона «Воздвиження Чесного Хреста» розташована на місці храмової (крайня праворуч в намісному чині). Урочиста багатофігурна символічна композиція високопрофесійного мистецького пись-

[4] Така ж сама орнаментація тла присутня і в намісних іконах «Богородиці Одигітрії», та «Спаса Пантократора» в Преображенській церкві с. Заруддці, та ікони «Старозавітна Трійця з гостинністю Авраама» (у збірці МНАП у Львові).

[5] Відсутній апостол Тома, який, як і після воскресіння Христового, прибув пізніше, щоб попрощатися з Богородицею.

[6] В Преображенській церкві с. Смолин є два іконостаси, та у північній частині храму «Деісіс» і царські врата XVI ст. іконостаса монастирської каплички (вцілілих від пожежі) з «Чернечої гори» біля Смолина. Один створений разом з побудовою церкви у XVIII ст. (перемальований у 1989 р.), інший у XVII ст., розташований вздовж північної сторони церкви, вірогідно перенесений з Вознесенської церкви ліквідованого монастиря с. Ямниця. Відповідно церква має два храмових свята: «Преображення» та «Вознесення». Див.: Крип'якевич І. Середньовічні монастирі...— С. 94.

ма. У ній маляр зумів втілити декілька популярних сюжетів кін. XVI—XVII ст.: віднайдення, піднесення та прославлення Святого хреста [13]. На що вказують присутність цариці Олени, величезний дерев'яний хрест, кількість присутніх, які зібралися для урочистої події. Композиція зображена на іконі розгортаються згідно з галицькою іконописною традицією, на тлі інтер'єру храму[7].

Ренесансну за архітектонікою сіру апсиду східної частини церкви фланкують дві колони. Представлені особи поділені на три сюжетні групи і розміщені на двох рівнях композиційної схеми. На передньому плані в одній групі із світськими особами зображені імператор Костянтин та цариця Олена. У Костянтина одежа оздоблена багатим рисунком мотиву розквітлого гранату, зверху довга кармінова делія. В Олени довга барвиста накидка з золототканим рослинним узором, на голові намітка-серпанок, прикрашена на кінцях стрічковим золотим вишиттям. Голови увінчують корони, руки схрещенні на грудях. За ними стоять світські особи — представники вищих тогочасних шляхетських родин, які, поза сумнівом, наділені індивідуальними портретними рисами. Лики всіх постатей зображені в об'ємі та у тричвертному повороті до хреста, але у подачі вбрання відчувається певне оплощення об'єму. Майстер ікони в побудові композиції демонструє суспільну значимість осіб, застосовуючи спокійні, статичні та врівноважені рухи та жести.

На іконі зображені постаті подібні до відомих портретів того часу, які виконав, зокрема, Микола Петрахнович-Мороховський. Заслуговує увагу припущення, що автор зобразив низку відомих впливових світських осіб. Ця атрибуція має дискусійний характер. Вірогідно, іконописець відтворив за імператором і царицею Костянтина Острозького, позаяк риси портретованого близькі з портретом Костянтина Острозького[8]. На іконі з Якторова автор подав його із зосередженим суворим поглядом, стиснутими вустами і випуклими очима. Ці риси свідчать про вольовий характер та впливову могутність. За ним, можливо, шляхтич Кшиштоф Збаразький [14]. Вище у натовпі зображений Костянтин Корнякт (бл. 1517—1603 рр.), приблизно в 1569 р. став членом Ставропігійського братства у Львові [15] і ктитором Успенської церкви у Львові. За ним на іконі змальовані двоє синів Корнякта — Костянтин-молодший та Олександр.

У групі навпроти стоять представники духовенства. Ліворуч від хреста вирізняється постать в ризі єпископа, у її лівій руці єпископський жезл, права прикладена до грудей. Біля єрарха, вірогідно, стоїть тогочасний ігумен Язеницького монастиря. За ним зображені монахи з непокритими головами і чернечих рясах. Обличчя монаха, що стоїть між єпископом та ігуменом, співзвучне до лику центрального ангела ікони «Трійця Старозавітна з гостинністю Авраама» (1630—1640 р.) (у збірці МНАП у Львові) за атрибутуванням Н. Шамардіної авторство належить М. Мороховському-Петрахновичу [16].

Другий план композиції — подіум, складається з двох рівнів. Нижній застелений тканиною кармінового кольору, верхній рожевою, розташована третя група осіб — священнослужителі. У центрі величезний п'ятираменний хрест коричневого кольору, який сягає вершини композиції його возносять четверо осіб, високого священичого чину. Обабіч хреста два архієреї у сакосах із широкими рукавами, проверх великі омофори, голови обрамлені широкими гладкими золотими німбами. Сакос архієрея, що тримає хрест ліворуч, оздоблений численною кількістю хрестів[9], а праворуч оздоблений рапортним орнаментом стилізованого розквітлого гранату, на боці — ромбовидна палиця. Діагонально витягнені руки двох ієрархів, створюють динаміку в композиції, що є кульмінацією твору — «Воздвиження Чесного Хреста» [17]. За ними підтримують святий хрест двоє архідияконів. Сцену фланкують два диякони[10], ліворуч від хреста — у дальматиці кармінового кольору із оливковим орарем, інший — у блакитній та з червоним орарем. Обидва диякони з довгими запаленими свічками та кадилом. Під час «поновлення» кольору на блакитній дальматиці диякона, який знаходиться праворуч від хреста, замалювали кадило, яке він тримав у

[7] Див. ікони «Воздвиження Ч. Х.» Хрестовоздвиженської церкви із Дрогобича, із Здвижня (Лесько, тепер ПР); села Ситихова 1686 р. (НМЛ).

[8] Знаходиться в діючій експозиції музею релігії у Львові.

[9] Такий сакос називають поліставрій. Див.: *Іванчо І.* Ікона і літургія. — Львів : Свічадо, 2009. — С. 64.

[10] Подібну спорідненість моделювання ликів (незважаючи на розмір постатей) зустрічаємо у зображеннях на одвірках північних дияконських врат іконостаса поч. XVII ст. у Смолині, тут як архідиякони — Стефан та Лаврентій.

правиці, тон замалювання потрапив і на обличчя ймовірного Костянтина Корнякта.

Загалом композиція ікони вирізняється цільністю задуму, застосована лінійна перспектива, постаті на подіумі подані в меншому масштабі, ніж на передньому плані. Ікона втілила в собі нові тенденції, властиві попереднім творам, які створили цехові іконописці-портретисти львівського осередку, та відобразила актуальні тогочасні події в суспільному житті України.

Празничний ярус іконостаса творять композиції 90-х рр. XX ст. з сюжетами «Благовіщення», «Різдво Богородиці», «Різдво Христове», «Стрітення Господнє», «Хрещення Господнє», «Вербна неділя», «Тайна Вечеря», «Зішестя в ад», «Вознесення Господнє», «Преображення», «Зішестя Святого Духа», «Успення Богородиці», «Воздвиження Ч. Х.». Присутність ікони «Воздвиження Ч. Х.» у цьому ярусі говорить про те, що ікони цієї тематики були на місці зниклих.

У цьому ярусі залишилася тільки центральна ікона з первісного іконостаса — «Тайна Вечеря» в овальній різьбленій рамі (під замалюванням). Тринадцять постатей сидять за прямокутним столом. Однопланова композиція, вміщена у горизонтальну видовжену прямокутну форму. Дванадцять апостолів та Христос сидять за великим видовженим столом, вкритим білою скатертиною. Апостоли зображені без німбів. На столі розташовані чаша, тарілка, дві склянки і сім хлібин. Восьма хлібина у руках Ісуса.

Центральною постаттю є Христос у багряному хітоні та блакитному гіматії. Навколо голови — гладкий хрещатий німб, в якому вписані червоні літери: **ОѾН**. Його погляд звернений на Юду, що розміщений на передньому плані і в якого в лівій руці — торбинка з грішми. Ліворуч Христа зображений Йоан, що схилився на Ісусове плече. Тло ікони золочене, зазнало значних втрат. Позем брунатний, розграфлений паралельними лініями.

Ікони деісісного ярусу мають з півкругле завершення й такий же обрис обрамленням. Фігури апостолів розташовані на окремих іконах апостольського ярусу, всі перемальовані. Як у більшості іконостасів Галичини у XVII ст., поодиноке зображення святого на окремій іконі. Лики апостолів обернені до вірних. Виступаючі колони, що фланкують центральну ікону деісісного ярусу «Спаса з чотирма ангелами», виділяються різьбленням з мотивом виноградної лози у верхній частині колони, нижня у маньєристичній стилістиці.

Головна частина іконостаса, центр деісісного ярусу — «Спаса з чотирма ангелами». Христос зображений у багряному хітоні із клавом і темно-блакитному гіматії. Правиця у благословенні, а ліва підтримує розкриту книгу з текстом. У розгорненій книзі Євангелія вміщений текст чорною фарбою у дві колонки, по сім рядків у кожній, заголовна літера кармінового кольору: **Прıидѣ / те бл҃го / словєны / ѿцамо / его. наслѣ / доуите / ȣготова / нное ва́мъ / царествіе / ми́ра. Во / залъ кахъ / бо ида́сте / м҃и ѧ҃сти.** [Мт. 25, 34].

Подібна версія композиції застосовна і в іконі з Покровської церкви с. Дорогиничі Локачинського р-ну, поч. XVII ст. (Луцьк, Музей Волинської ікони) [18], іконографія «Спаса з чотирма ангелами» була присутня також у втраченому іконостасі св. Миколая в Кам'янці Бузькій [19] (1667 р.). В іконостасі з Якторова — чотири архангели зображені за спинкою коричневого престолу у довгих білих туніках і коротких хітонах охристого, блакитного та кармінового кольорів. Цікаво те, що архангели Михаїл та Гавриїл аналогічно звернені до престолу як і в іконостасі Преображенської церкви с. Заруцці, таке саме накреслення літер і ця ж сторінка священної книги зображені в названій іконі у Заруцях. Стопи Христа спираються на шестикрилого серафима, під яким розташовані хмари, подібно до ікони в цій Преображенській церкві.

Пророчий ярус складається із вісьмох картушів, в яких представлені пророки у поколінному зображені. Пророки Аггей та Езра, останні старозавітні пророки перед приходом Христа розташовані окремими зображеннями у полі маньєристичного, плоскорізьбленого картуша, ближче до центру іконостаса. Також в окремих картушах зображені постаті, що благословлять обіруч — «Спас Емануїл» та «Бог Отець» — новація Якторівської церкви. Інші пророки, обрамлені у картуші зведені по троє. Отже, пророчий чин Якторівської церкви творять такі святі — цар Давид, Даниїл, Захарія; Христос Емануїл (!); Варух, Єзекиїл, Єремія; Аггей; південна сторона — Езра, Амос, Авакум; Бог Отець (!); Мойсей, Ісая, цар Соломон. Пророки намальовані з німбами, цар Давид і Соломон — з коронами.

Згідно із традицією львівської малярської школи у пророчих ярусах зображали 14 пророків [20]. Така кількість пророків присутня і в іконостасі XVII ст. церкви Успення Пресвятої Богородиці у Мор'янцях на Яворівщині.

За стилістикою різьба картушів нагадує обрамлення пророчого ярусу іконостаса у Дністрику Головецькім (1653 р.).

Під розп'яттям розміщений картуш з рельєфним орнаментальним маньєристичним мотивом з іконою «Нерукотворний Спас», вірогідно, що цією іконою колись завершувався іконостас, як одноярусний іконостас у Верхраті [21] (Польща), та іконостас св. Йоана Хрестителя у Дністрику Головецькім [22] (невідомо, коли картуш із «Спасом Нерукотворним» замінили в цьому іконостасі на обрізану ікону з нижньої сторони «Розп'яття Хреста»).

Завершується іконостас традиційною Голгофою — «Розп'яттям з пристоячими», згідно з нашими припущеннями створеною на поч. XVIII ст., виконаною у найпростішому іконографічному варіанті. Обабіч «Розп'яття» — пристоячі Богородиця та улюблений учень Христа — апостол Йоан.

Однак іконостас потребує ґрунтовніших мистецтвознавчих досліджень та вивчення архівних джерел, зокрема документів Василіанських монастирів XVII—XVIII ст. Давня пам'ятка сакрального мистецтва також вимагає реставраційного розкриття «відчищення після поновлення» низки ікон пророчого, апостольського ярусів, медальйонів царських врат, намісної ікони «Христос Пантократор» та ікони під олійним записом, розташованої над царськими вратами, єдиної збереженої в празниковому ярусі «Тайної Вечері». Особливого дослідження потребують збережені частини орнаментальної різьби іконостаса.

Підсумовуючи сказане, вважаємо, що іконостас церкви Миколая Чудотворця у Якторові є важливим доповненням та відкриттям для подальшого дослідження українського сакрального мистецтва періоду XVII—XVIII ст. в Галичині, і належить до спадщини львівського малярського осередку XVII ст. За стилем живопису та іконографією є можливість зробити припущення стосовно авторства львівського маляра Миколи Мороховського-Петрахновича.

В іконографічну програму іконостаса Якторівської церкви запроваджено такі нововведення: в пророчому ярусі подані постаті, що благословляють обіруч — «Спас Емануїл» та «Бог Отець»; ікона деісісного ярусу «Спаса з чотирма ангелами»; ікона з унікальною іконографією «Воздвиження Ч. Х.», в якій присутній один з яскравих напрямів еволюції львівської малярської школи. Духовні постаті та світські можновладці зображені в одній іконній композиції для увічнення певних осіб, та для покровительства небесних сил [23].

Іконопис та вцілілі окремі частини різьбарської оббудови створені в традиціях ренесансно-маньєристичних іконостасів Галичини, стилістично пов'язані з іконостасними пам'ятками: іконостасом Успенської церкви (знаходиться у с. Великі Грибовичі) 1616—1638 рр., малодослідженим іконостасом поч. XVII ст. Преображенської церкви у Смолині на Яворівщині, Преображенської церкви у с. Зарудці (давнішої частини 1659—1660 рр.), церкви Йоана Хрестителя у с. Дністрик Головецький (1653 р.), та Хрестовоздвиженської церкви у Дрогобичі (1661 р.).

1. *Коссак М.* Монастирі Галичини / М. Коссак // Лавра. — № 10/99. — С. 56.
2. *Патрило І.* Монастирі Руської провінції в 1743 році / І. Патрило // Нарис Історії Василіянського Чину Святого Йосафата. — Рим, 1992. — С. 197. — (серія друга «Записки ЧСВВ»)
3. *Гірський Б.* Історія села Якторів / Б. Гірський — Львів, 2005. — С. 116.
4. *Крип'якевич І.* Середньовічні монастирі в Галичині / І. Крип'якевич // Записки ЧСВВ. — Т. 11. — Жовква, 1926. — С. 79.
5. *Ґіль А.* Унійні монастирі Холмсько-Белзької єпархії (1596—1720 роки) / Ґіль А. // Ковчег наук. зб. із церковної історії. — Ч. 5. — Львів, 2007. — С. 292.
6. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / М. Драган — К. : Наукова думка, 1970. — С. 84.
7. Там само. — С. 29.
8. Там само. — С. 76.
9. *Іванчо І.* Ікона і літургія / І. Іванчо — Львів : Свічадо, 2009. — С. 462 ; *Сидор О.* «Величне твоє Успення, Пресвята Діво чиста...» / О. Сидор // Християнські культи в Україні : тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу. Вип. 2. — С. 34 ; *Катрій Ю.* Пізнай свій обряд / Ю. Катрій — Львів : Свічадо, 2004. — С. 197—199.
10. *Іванчо І.* Ікона і літургія... — С. 460.
11. *Сидор О.* «Величне твоє Успення...»... — С. 34.
12. *Пелех М.* Іконостас Преображенської церкви села Зарудці з околиць Львова середини XVII ст. Сучас-

ний стан буття / М. Пелех // Апологет, 2009. — 1—4 (16—19) : матеріали I Міжнародної наукової конференції, Львів 23—24 листопада 2009 р. — Львів, 2009. — С. 118.
13. *Катрій Ю*. Пізнай свій обряд. — С. 194.
14. *Овсійчук В*. Нариси українського мистецтва XIV — першої половини XVII століття / *Овсійчук В*. — К., 1985. — С. 169. Репродукований: Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. // Українське мистецтво : у 3 ч. — Львів : Світ, 2005. — Ч. 3. — С. 56—57 ; Олеський замок : путівник / [автор тексту Т. Сабодаш]. — Львів : Центр Європи, 2009. — С. 68.
15. *Станчук Я*. Константин Корнякт / Я. Станчук // Наук. записки Львів. іст. музею. — Львів, 1997. — С. 200—202. ; *Демків Р*. Портрети родини Корняктів: до проблеми дослідження / Р. Демків // Народознавчі зошити. — Ч. 3—4. — Львів, 2009. — С. 396—400.
16. *Шамардіна Н*. Українська ікона XVI—XVII століть / Н. Шамардіна — Львів, 1994. — (альбом). — С. 28.
17. *Катрій Ю*. Пізнай свій обряд. — С. 199.
18. *Александрович В*. Іконографічні особливості складу ансамблю ікон перед вівтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616—1638 рр. / В. Александрович // Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини : матеріали міжнародної наукової конференції на базі збірки сакрального мистецтва «Студіон», Львів 4—5 травня 2006 р. — Львів, 2006. — С. 11; *Карп'юк Л*. Ікони XVI—XVIII століть з колекції Музею волинської ікони в Луцьку / Л. Карп'юк // Записки НТШ. — Львів, 1998. — Т. CCXXXVI. — С. 399; Репродукована: Волинська ікона XVI—XVIII ст. : каталог та альбом / під ред. Сергія Кота. — К. ; Луцьк, 1998. — С. 42.
19. *Konstantynowicz J*. Ikonostasy w XVII w…— Tab. XXII. — № 14.
20. *Пелех М*. Пророчий ярус іконостасу Успенської церкви у Львові поч. XVII ст. (Грибовицький іконостас) / М. Пелех // Вісник Львівського університету. Серія істор. — Львів, 2009.
21. *Konstantynowicz J*. Ikonostasy w XVII w…— Tab. XI.
22. Ibid. — Tab. XXI. — № 6 ; репродукована: Szanter Z. Rola wzorów…— S. 131.
23. *Уманцев Ф*. Мистецтво давньої України. Історичний нарис / Ф. Уманцев — К. : Либідь, 2002. — С. 128.

Maryana Pelekh

NEW-FOUND MONUMENT OF LVIV PAINTING OF THE FIRST THIRD XVII TO THE EARLY XVIII CC. FROM st. NICHOLAS THE WONDER-MAKER CHURCH IN YAKTORIV, LVIV REGION

Hereby for the first time is introduced — with the aim to be circulated in scientific research-works on art — an iconostasis, not completely saved until now, of the first third XVII c. from St. Nicholas the Wonder-Maker church in the village of Yaktoriv, Lviv Region. According to previous studies this iconostasis originates from a monastery Holy Erection church at Yasenytsia, Zolochiv district. In the early XX c. owing to metropolitan A. Sheptytsky's efforts the iconostasis had been put to place at Yaktoriv. Due to its high artistic level of icon artistry the iconostasis may be considered as a creation of then-a-day Lviv professional school of painting, headed by Fedir Senkovych and Mykola Petrachnovych-Morokhovsky. Nevertheless the temple of St. Nicholas at Yaktoriv still has not been registered as Ukraine's historical and cultural value.

Keywords: iconostasis, icon, iconography, Lviv centre of painting, ornamental carving, Mannerism ornament.

Марианна Пелех

НОВОНАЙДЕННЫЙ ПАМЯТНИК ЛЬВОВСКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVII — НАЧАЛА XVIII ст. ИЗ ЦЕРКВИ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА В С. ЯКТОРИВ НА ЛЬВОВЩИНЕ

Данной статьей, являющейся первой публикацией по теме в научный искусствоведческий оборот вводится не полностью сохранившийся памятник – иконостас первой трети XVII — начала XVIII ст. из церкви Николая Чудотворца. в с. Якторив на Львовщине. Как показали предварительные исследования этот иконостас происходит из монастырской Свято-Воздвиженской церкви с. Ясеница в Золочевском районе Львовской обл. В начале XX в. благодаря усилиям митрополита А. Шептицкого иконостас был перемещен в с. Якторив. По уровню художественного мастерства этот иконостас может рассматриваться как произведение действовавшей тогда во Львове профессиональной живописной школы, возглавлявшейся Федором Сеньковичем и Николаем Перахновичем-Мороховским. Тем не менее храм св. Николая в Якторове до сих пор не учитывается как историко-культурная ценность.

Ключевые слова: иконостас, икона, иконопись, львовский живописный центр, орнаментальная резьба, маньеристский орнамент.

Рецензії

Людмила ІВАННІКОВА

ВАГОМИЙ ВНЕСОК В ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Шалак О. Фольклористична діяльність Андрія Димінського. — К. : Освіта України, 2009

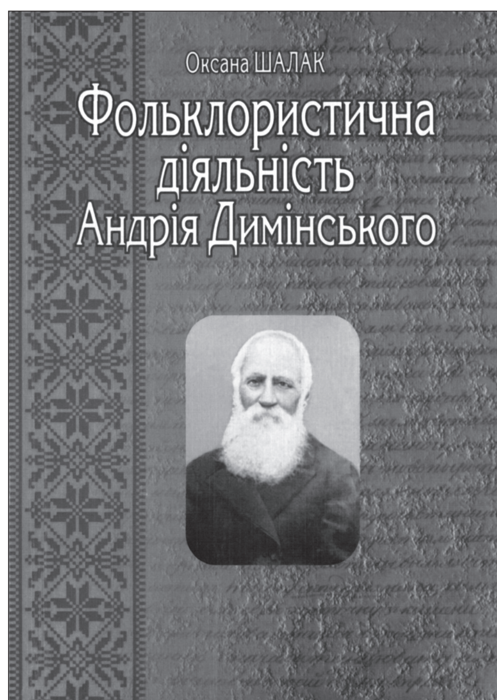
© Л. ІВАННІКОВА, 2011

Формування української фольклористики відбувалося протягом XIX ст. в умовах бездержавності, духовного поневолення, тотального переслідування всього українського, що значно утруднювало формування єдиних наукових засад збирання, публікації та дослідження народної творчості. Тож не дивно, що й досі не маємо академічної історії фольклористики, повної бібліографії українського фольклору, навчальних посібників, енциклопедичних видань, повного корпусу фольклористичної спадщини збирачів і дослідників народної творчості. Та й чи можливо зібрати все це? Адже багато записів і розвідок публікували у малодоступних (а тепер і взагалі відсутніх у сховищах) періодичних виданнях, чимало імен, які відкриваємо нині, означені лише зауваженням: «священик» або «волосний писар», деякі добірки фольклорних записів (навіть і окремі збірники!) підписані тільки криптонімом на кшталт «А. К.», «А. П. К.» чи «Р. М. Л-ко», які нині ще належить розшифрувати!

Однак працю всіх цих невідомих і маловідомих фольклористів, котрі, не маючи жодної підтримки, створили першоджерельну базу для тогочасних і нинішніх теоретичних досліджень, працюючи в окремих селах, повітах, — не гріх буде назвати науковим подвигом. Їх спадщину, що зберігається досі в різних архівах, лише тепер запроваджують у науковий обіг. І серед них яскравою зіркою сяє ім'я члена Російського географічного товариства, сільського писаря з Поділля Андрія Івановича Димінського (1829—1905), що зібрав у своєму регіоні понад 3000 пісень, більше 1000 зразків фольклорної прози, здійснив близько десяти етнографічних та статистичних нарисів.

Частину записів А. Димінського ще за життя було опубліковано в другому та п'ятому томах «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край» П. Чубинського (на жаль, нерідко без зазначення імені збирача), у збірнику М. Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы» (К., 1876). Однак більшість із них — і досі в рукописному стані: в Інституті рукопису НБУВ, Наукових архівних фондах ІМФЕ НАН України та ін. архівах. Крім фольклорних записів, у фонді А. Кримського (Інститут рукопису) є й деякі біографічні матеріали та листування.

Прикро, що в той час (як і нині, до речі!) науковці мало приділяли уваги життєписам своїх сучасників, тому відомостей про А. Димінського є не так і



багато. Ключовою і вичерпною в цьому цьому плані можна вважати передмову М. Левченка до збірника «Казки та оповідання з Поділля» (К., 1928), де опубліковано 642 зразки прозових наративів у записах А.І. Димінського. Тому надзвичайно приємно вітати появу монографії, присвяченої фольклористичній діяльності А. Димінського, — відомої вже дослідниці Поділля Оксани Шалак.

Ця розвідка цілком вписується в ті актуальні проблеми, що постають перед українською фольклористикою сьогодні, а саме: всебічне вивчення персоналій українського фольклору, осмислення регіональних практично-теоретичних досліджень, аналіз польової та едиційної практики окремих збирачів тощо. У цьому плані слід відзначити праці Р. Кирчіва, С. Мишанича, Г. Сокіл, В. Сокола, І. Павленко, І. Неїло, М. Красикова, З. Кудрявцевої, Л. Козар, С. П'ятаченка, І. Матяш та ін., присвячені постатям М. Драгоманова, О. Роздольського, П. Іванова, М. Сумцова, О. Шишацького-Ілліча, Б. Грінченка. П. Гнідича, К. Грушевської тощо.

Монографія О. Шалак — багаторічне дослідження. Воно, насамперед, цінне тим, що фольклористка звернулася до численних архівних документів, на основі яких виявила і опублікувала нові, невідомі сторінки біографії А. Димінського, залучивши до аналізу, приміром, нарис Йосипа Бржосньовського та записані ним спогади про А. Димінського, листування подільського записувача, документи, що стосуються його родини, інші цінні папери з архіву А. Кримського. Мало того, О. Шалак побувала на батьківщині фольклориста — в с. Борщівці Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл. та в селі, де його поховано (Струга на Хмельниччині), зібрала не лише спогади про його родину, а й численні фольклорні записи, що їх вона використала для порівняльних досліджень. У монографії також вміщено світлини зі святкування 180-річчя А. Димінського на Поділлі (2009 р.), фото фольклориста у родинному колі та автограф збирача.

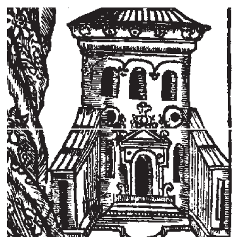
Ретельно опрацювавши архівні першоджерела, О. Шалак ідентифікувала записані А. Димінським пісні, які П. Чубинський у «Трудах...» подавав із позначкою «Ушицкий уезд» чи «Подольская губ.». Порівнявши рукописи «первісні» (фольклористка не вважає їх польовими, бо не містять лакун, скорочень, закреслень тощо) та рукописи-копії, які А. Димінський готував до друку, О. Шалак визначила методи роботи фольклориста, його наукові засади. Це надзвичайно важливе текстологічне дослідження дає можливіть підготовки до друку всієї спадщини збирача, а також розкриває історію створення відомих фундаментальних видань українського фольклору, а саме ті її сторінки, на які мало хто (або й ніхто) уваги ще не звертав.

Велику роль авторка відводить питанню місця і значення постаті А. Димінського в історії української фольклористики, формуванню його фольклористичних поглядів під впливом науково-теоретичних засад Російського географічного товариства, а в цьому контексті — методологічним принципам записування фольклору, взаєминам А. Димінського з односельцями, його спілкуванню з видатними сучасниками П. Чубинським, І. Рудченком, О. Кістяківським, із Російським географічним товариством. Зокрема, на основі аналізу першоджерел, О. Шалак доходить висновку, що А. Димінський «вивчав духовне і матеріальне життя Поділля в комплексі, у всій багатоманітності форм і жанрів, як у фольклорному, так і етнографічному аспектах», досліджував історію, побут, економіку і культуру краю.

Значну увагу приділяє О. Шалак питанням текстології, порівняльному аналізу різних варіантів пісенних та прозових наративів, регіональній специфі-

ці фольклорних зразків, історії і критиці записів, формульній природі фольклору, проблемам віршування, жанровим особливостям, класифікації народної творчості, здійснює порівняльний аналіз варіантів, зафіксованих А. Димінським, з іншими — зібраними на Поділлі З. Доленгою-Ходаковським, В. Залеським, Ж. Паулі, Б. Поповським, С. Руданським, Марком Вовчком та О. Марковичем, С. Тобілевич, К. Шейковським, Н. Данильченком, К. Шероцьким, Г. Танцюрою, Н. Присяжнюк та ін. у XIX та XX ст., а також із власними записами, здійсненими 1986—2009 рр. Оскільки А. Димінський провадив записи ще й польською та російською мовами, авторка залучає до аналізу низку польськомовних тогочасних видань, де були опубліковані записи з Поділля.

Отже, монографія О. Шалак «Фольклористична діяльність Андрія Димінського» належить до надзвичайно важливих і актуальних, вона — вагомий внесок у сучасні фольклористичні дослідження не лише Поділля, а й України загалом, адже кінцеве завдання — створення історії української фольклористики. Без опрацювання й осмислення її регіональних проблем, особистого внеску численних «периферійних» постатей це завдання вирішити неможливо. Хотілося би лише побажати авторці, аби видання всієї збирацької спадщини видатного фольклориста Поділля не забарилося — адже вона того варта!



Конференції

Михайло СЕЛІВАЧОВ,
Михайло САГАЙДАК,
Петро МАРУСЕНКО

ДЕМАРКАЦІЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

© М. СЕЛІВАЧОВ, М. САГАЙДАК,
П. МАРУСЕНКО, 2011

«Межі та знаки історії мистецтв» — міжнародна конференція на цю тему розпочалася 14—16 вересня 2010 року в Торуні (Польща) та завершилася рівно через місяць, 14—16 жовтня, у Каунасі (Литва). Присвячувався форум 200-річчю першої у центральній та східній Європі лекції з мистецтвознавства, виголошеної в Імператорському Віленському університеті 15 вересня 1810 р. Джозефом Саундерсом (1773—1854). Англійського гравера, родом із Лондона, котрий працював над створенням першого альбому репродукцій картин із зібрання Петербурзького Ермітажу, запросив до Вільна князь Адам Чарторийський, відомий державний діяч (міністр іноземних справ Російської імперії у 1804—1806 рр.), куратор Віленського навчального округа (1803—1923), меценат і колекціонер — зібраний ним (але заснований іще його батьком, Адамом Чарторийським-старшим) у Кракові художній музей є одним із кращих на континенті.

Джозеф Саундерс викладав у Віленському університеті передусім граверство. Проте найбільше пишався своїм навчальним курсом історії мистецтв, розробленим уперше в центральній Європі. Віленський художник Ян Рустем (до речі, навчав живопису Тараса Шевченка), намалював портрет англійського колеги. Потім Саундерс жив у Флоренції, а останні роки — в Кременці на Волині, де збереглася його могила.

Про життєвий і творчий шлях митця й педагога доповідали Інесса Свирида (Інститут слов'янознавства, Москва) і головний ідеолог конференції Єжи Малиновський, професор Торуньського університету. Річ у тім, що саме Торунь успадкував після Другої Світової війни викладацькі кадри й традиції Віленського університету, котрий у XIX ст. знаходився на території Росії, протягом міжвоєнного десятиліття — у Польщі, а наприкінці 1939 р. опинився в складі Литовської держави. Тож литовці перенесли до Вільна, тепер уже Вільнюса, свій литовський університет, заснований 1922 р. у тимчасовій столиці Каунасі, пізніше присвоїли йому ім'я Вітаутаса (Вітольда) Великого. 1989 р. каунаський університет відродили, саме він є разом із торуньським університетом основним співорганізатором незвичайної «двоповерхової» конференції.

Природно, що майже 80 доповідачів у Торуні (представляли шістнадцять європейських країн включно з Туреччиною, Ізраїль і США) передусім аналізували ключові проблеми давнього та сучасного мистецтвознавства, доробок провідних дослідників. У колишньому СРСР мистецтвознавство було чи не найбільш небезпечною професією, оскільки в Україні, наприклад, усіх фахівців

(за винятком хіба що вчорашніх студентів) протягом 1930-хрр. репресували, а декого й розстріляли (зокрема, академіка Ф. Шміта, професорів М. Макаренка та Ф. Ернста, В. Гагенмейстера, К. Кржемінського…). Чи не цією трагічною обставиною слід пояснити те, що з України було 14 доповідачів, значно більше, ніж із будь-якої країни, крім самої Польщі.

Спектр українських доповідей доволі широкий: «Археологія як колиска мистецтвознавства» Михайла Сагайдака (тут і нижче подаємо скорочені назви доповідей), «Історія мистецтвознавства у київському університеті» Оксани Сторчай, «Народне мистецтво й орнамент як об'єкт наукового вивчення» Михайла Селівачова, «Мистецькі товариства Буковини на межі XIX—XX ст.» Ірини Міщенко, «Українська мистецтвознавча журналістика» Петра Марусенка. Харків'яни висвітлювали етнографічний дискурс у мистецтві (Лариса Савицька), концепт історії українського мистецтва Дмитра Антоновича (Людмила Соколюк), історіографічні проблеми вітчизняної фотографії (Тетяна Павлова).

Білі плями у вивченні кримськотатарського художнього надбання окреслила Нурія Акчуріна-Муфтієва (Сімферополь). Ольга Новицька (Івано-Франківськ) показала радянське мистецтвознавство як частину тоталітарної культури. Теми доповідей львів'ян Тараса Стефанишина й Олега Руденка, відповідно, львівське мистецтвознавство 1920—30-хрр. і греко-католицьке церковне мистецтво у сприйнятті польських авторів. Дві доповіді з Кам'янця-Подільського (Наталі Урсу й Інни Березіної) зосереджувалися на історіографії сакрального мистецтва, зокрема на спадщині Домініканського ордена. Треба сказати, що українськими, православними матеріалами оперували також дослідники з інших країн. Назвемо для прикладу хоча б доповіді «Теологія й історія архітектури і мистецтва у Східній Православній церкві» (Єжи Усьціновіч, Білосток), або «Польсько-руська археологічна виставка 1885 р. у Львові» (Анджей Фрейліх, Люблін).

У заключній частині конференції, в Каунасі, взяли участь 22 доповідачі. Половина — з Литви, четверо білорусів (які, до речі, визнають Вільно своєю давньою історичною столицею), по двоє з сусідніх Польщі та Латвії, по одному з України, Росії, Естонії. Якщо робочою мовою в Торуні визначили англійську, то в Каунасі — російську. Крім суто фахових методологічних і термінологічних питань особливо жваво дискутувалися проблеми національної специфіки історичних стилів, національної ідентифікації художників, які народилися, формувалися та працювали в різних країнах, впливи на розвиток етнічного мистецтва, зумовлені спадщиною колишніх державних утворень (Давня Русь, Хрестоносці, Річ Посполита й передусім Велике Князівство Литовське, Прусія, Російська й Австрійська імперії, СРСР), перспективи створення загальноприйнятних концепцій історії мистецтва народів у рамках Європейської спільноти.

Могила Джозефа Саундерса на Туницькому кладовищі у м. Кременець.

Учасники конференції оглянули чудовий ранньобароковий ансамбль католицького монастиря у Пажейкісі біля Каунаса (заснований 1674 р., певний час належав православній церкві, тут бував Микола I, похований О.Ф. Львов, автор гімна «Боже, Царя храни»). Дехто з киян відвідали по дорозі й відновлену православну лавру в Супраслі під Білостоком, яка також належала в різний час православним, уніатам, римо-католикам, пам'ятки давньоруської княжої столиці Холм з колишніми православними, нині католицькими святинями...

Унікальна міжнародна конференція, прекрасно підготовлена з наукового та й побутового погляду, чи не вперше повністю присвячувалася проблемам розвитку саме мистецтвознавства. Можемо пишатися, що піонер нашого фаху на просторах центральної та східної Європи Джозеф Саундерс став за власним уподобанням нашим земляком і знайшов останній спочинок у «Волинських Афінах», як іменували тоді місто Кременець на півночі теперішньої Тернопільської області.